



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Pisarz i historia : o twórczości Jana Józefa Szczepańskiego

Author: Beata Gontarz

Citation style: Gontarz Beata. (2001). Pisarz i historia : o twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Gontarz

PISARZ I HISTORIA

O TWÓRCZOŚCI JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2001

PISARZ I HISTORIA

O TWÓRCZOŚCI

JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO

PRACE NAUKOWE
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH
NR 1950

Beata Gontarz

PISARZ I HISTORIA

O TWÓRCZOŚCI
JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO



Redaktor serii: Studia o Kulturze
Eugeniusz Wilk

Recenzent
Krzysztof Dybciak

Projekt okładki
Grzegorz Nowak

Redaktor
Barbara Malska

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Katarzyna Więckowska

Copyright © 2001 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1034-3

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 11,0.
Ark. wyd. 13,0. Podpisano do druku w marcu
2001 r. Papier offset. kl. III, 80 g

Cena 16 zł

Drukarnia „Prodruk” s.c.
ul. Gliwicka 204, 40-862 Katowice

SPIS TREŚCI

WYKAZ TEKSTÓW I SKRÓTÓW	7
WPROWADZENIE	9
PISARZ POKOLENIA 1920	16
Pokoleniowa deklaracja	16
Kłęska wrześnieiowa	22
Pokoleniowa etyka	29
Spór pokoleniowy	44
Pokoleniowa legenda	48
PISARZ INTELIGENCJI	55
Tradycja i wychowanie	62
Pauperyzacja i deklasacja	75
„Przegranii zwycięzcy”. Wobec nowej rzeczywistości	81
Kryzys inteligencji III Rzeczypospolitej	104
Wzorzec polskiego inteligenta	109
PISARZ-ARTYSTA	111
Sztuka i ideologia	112
Źródła twórczego powołania	135
Zadania literatury. Etos pisarza	150
Kreacja i demistyfikacja	156
INDEKS UTWORÓW JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO	166
INDEKS NAZWISK	168
Summary	172
Zusammenfassung	174

WYKAZ TEKSTÓW I SKRÓTÓW

W celu uproszczenia zapisu przyjęto następujące skróty cytowanych w pracy utworów Jana Józefa Szczepańskiego:

- A – *Autograf*. W: *Przed nieznanym trybunałem. Autograf*. Warszawa, Czytelnik, 1982.
- B – *Buty*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków–Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Bi – *Biwaki*. W: *Rafa*. Warszawa, Czytelnik, 1983.
- BL – *Błogosławione wody Lete*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków–Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- BS – *Biskup jedzie przez morze*. W: *Rafa*. Warszawa, Czytelnik, 1983.
- DSz – *Dwie szale*. „Odra” 1980, nr 12.
- G – *Granica*. W: *Motyl*. Warszawa, Czytelnik, 1969.
- GNZ – *Gdy nów zachodzi*. W: *Za przełęczą*. Warszawa, Czytelnik, 1986.
- H – *Historyjki*. Warszawa, Czytelnik, 1990.
- I – *Ikar*. Gdańsk, Wydawnictwo Atext, Wydawnictwo Marabut, 1996.
- JK – *Japońskie kwiaty*. W: *Przed nieznanym trybunałem. Autograf*. Warszawa, Czytelnik, 1982.
- JN – *Jeszcze nie wszystko*. Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.
- K – *Kadencja*. Kraków, SIW „Znak”, 1989.
- Ki – *Kipu*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1978.
- KL – *Koniec legendy*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków–Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Kp – *Kapitan*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996.

- KP – *Knajpa przy torach*. W: *Za przełęczą*. Warszawa, Czytelnik, 1986.
- LS – *List do Juliana Strykowski*. W: *Przed nieznanym trybunałem*. Autograf. Warszawa, Czytelnik, 1982.
- ŁA – *Łopata archeologa*. W: *Rafa*. Warszawa, Czytelnik, 1983.
- ŁN – *Łuna za lasem*. „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 31 [tutaj jako *Łuna nad lasem* – redakcja czasopisma zmieniła tytuł bez zgody autora].
- M – *Manekin*. W: *Opowiadania dawne i dawniejsze*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1973.
- MD – *Mija dzień*. W: *Mija dzień*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994.
- P – *Przeprowadzka*. W: *Motyl*. Warszawa, Czytelnik, 1969.
- PG – *Pogrzeb rekina*. „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 30.
- PJ – *Polska jesień*. Wrocław, Wydawnictwo Siedmioróg, 1995.
- PO – *Portki Odysa* [tytuł w pierwszych wydaniach z inną pisownią: *Portki Odyssa*]. Warszawa, Czytelnik, 1954.
- R – *Rafa*. W: *Rafa*. Warszawa, Czytelnik, 1983.
- RD – *Rozprawa „Pod Dorszem”*. W: *Dzień bohatera*. Warszawa, Czytelnik, 1964.
- RK – *Raport końcowy*. W: *Przed nieznanym trybunałem*. Autograf. Warszawa, Czytelnik, 1982.
- S – *Sylwester w nowym domu*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków–Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- SC – *Stajnia na Celnej*. W: *Motyl*. Warszawa, Czytelnik, 1969.
- Ś – *Światy*. W: *Historyjki*. Warszawa, Czytelnik, 1990.
- TCzR – *Trzy czerwone róże*. W: *Rafa*. Warszawa, Czytelnik, 1983.
- TG – *Tapczan gestapowca*. W: *Rafa*. Warszawa, Czytelnik, 1983.
- W – *Wszarz*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków–Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Ws – *Wyspa*. Gdańsk, Wydawnictwo Atext, Wydawnictwo Marabut, 1996.
- WWA – *W służbie Wielkiego Armatora*. W: *Przed nieznanym trybunałem*. Autograf. Warszawa, Czytelnik, 1982.
- ZR – *Za rękę*. W: *Mija dzień*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1994.

WPROWADZENIE

O Szczepańskim pisze się raczej pochlebnie, ale traktuje się go w izolacji, nie znajdując modnych kategorii historyczno- i teoretycznoliterackich do opisu tematów czy artystycznego kształtu jego utworów. Od lat 70. licznie pojawiają się obszerniejsze, bo obejmujące całą twórczość lub analizujące jej główne nurty, opracowania krytyczne¹. Tak duże zainteresowanie badaczy może być wyjaśnione wielkością dzieła Szczepańskiego

¹ A. Szczypiorski: *W świecie prób etycznych*. „Odra” 1975, nr 1, s. 67–68; M. Janion: *Legenda i antylegenda wojny*. „Literatura” 1975, nr 23–25; W. P. Symański: „Łakomstwo świata”. *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 40–41, przedr. w: Idem: *Ostatni romans*. Kraków 1991, s. 146–168; K. Dybcia: *Pisarz pokolenia spełnionej Apokalipsy*. W: Idem: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 103–126; T. Drewnowski: *Aneks do „Raportu końcowego”*. „Pismo” 1981, nr 2, s. 77–92; B. Kazimierczyk: *Oścień sumienia*. „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 4, s. 51–59; P. Kądziera: *Walka o formę bytu Polaka*. „Przegląd Powszechny” 1985, nr 2; A. Michnik: *Szlak Conrada*. W: Idem: *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*. Paryż 1985, s. 139–198; M. Czermińska: *Wzlecieć ponad siebie. (Jan Józef Szczepański)*. W: Eadem: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987, s. 135–182; P. Kuncewicz: *Moralista Szczepański*. „Przegląd Tygodniowy” 1988, nr 34, s. 13; A. Sulikowski: „Nie można świata zostawić w spokoju”. *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992; S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański*. W: Idem: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 1992; S. Balbus: *Podróż do Środka – podróżę na Krańce*. „Dekada Literacka” 1994, nr 3, s. 3–4; S. Zabierowski: *Klucze do Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995; A. Werner: *Jan Józef Szczepański sporny bezsporny*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1996, s. 131–155.

i przyjętą przez niego formą eseju, która zdobywała uznanie wśród twórców i krytyków. W pracach przeważa dodatnia, wysoka ocena rozwiązań formalnych tekstów pisarza, chociaż nie dopatrywano się w niej nowatorskich poszukiwań: przeciwnie, narrację charakteryzowano zwykle jako powściągliwą, klasyczną, zdystansowaną, a kompozycję (przeważają zbiory utworów) – jako przemyślaną, podnoszącą ogólną wartość i wymowę dzieł. Dopiero Andrzej Sulikowski dostrzegł podobieństwo pod względem wyczulenia na problematykę moralną (w twórczości) i zachowania własnej niezależności (w życiu) do nieco starszej Hanny Malewskiej i rówieśnika, Zbigniewa Herberta². Z jednoznacznie klasyfikującą pisarstwo Szczepańskiego propozycją wystąpił jedynie Tadeusz Drewnowski, przyznając autorowi *Rafy* miejsce „najwybitniejszego w Polsce pisarza kręgu katolickiego”³. Charakterystyka to tyleż oryginalna, co kontrowersyjna, ponieważ sam pisarz, który unika generalizujących określeń, mówi o swoim stosunku do wiary i religii z pewną ostrożnością, wyrażającą szacunek dla chrześcijaństwa, ale także i osobistą rezerwę wobec konkretnego opowiedzenia się przy katolicyzmie⁴.

Z dotychczasowych interpretacji w istocie wynika problematyczne miejsce pisarza w polskiej literaturze współczesnej. Jeżeli jednak wziąć pod uwagę najbardziej „szczepańskie” cechy twórczości, okazuje się, że autorowi *Portek Odysa* udało się zachować podmiotowość i stosunkowo dużą autonomiczność na tle innych rodzimych pisarzy. W utworach *Rafa*, *Przed nieznanym trybunałem*, *Autograf*, *Kipu* Szczepański mówi najpełniej własnym głosem i we własnym imieniu, a nie wynika to jedynie z rozwiązań formalnych, czyli z przyjętej formy dyskursywnej, charakteryzującej się dużym stopniem nasycenia podmiotowością. Owa zdecydowana ekspansja, odrębność i wyrazistość osoby pisarza daje o sobie znać także w podjętej problematyce, w której zauważyć można nie tylko kontynuację poprzednich tematów, ale przede wszystkim ich szczególne wzmocnienie, wyakcentowanie, nierzadko dopowiedzenie przemilczanych (między innymi z powodu cenzury) zagadnień. Ujawnia się proces stopniowego przy-

² A. Sulikowski: „Nie można świata zostawić w spokoju”..., s. 291.

³ T. Drewnowski: *Aneks...*, s. 78.

⁴ Zob. na przykład J. J. Szczepański: *Myślane powoli*. Rozmawia T. Krzemiński. „Kultura” 1975, nr 20; Idem: *Pisarz i jego misja*. Rozmawia B. Rogatko. „Życie Literackie” 1981, nr 4; Idem: *Każdy ma swój podręczny Panteon*. Rozmawia K. Czerni. „Res Publica” 1989, nr 1.

rastania stale obecnych w większości utworów problemów: doświadczeń autobiograficznych, przeżyć pokolenia 1920, fenomenu totalitaryzmu, tradycji polskiej niepokornej inteligencji, a także potrzeby wyrażenia własnego stanowiska dotyczącego miejsca artysty i jego dzieła w kulturze i świadomości społecznej.

Wybrałam trzy – moim zdaniem najważniejsze i najbardziej charakterystyczne dla pisarstwa Szczepańskiego – problemy. Należą do nich: świadomość wspólnoty pokoleniowej (rocznik 1920), tradycja inteligencka, a także poglądy na temat sztuki i powołania artysty we współczesnej kulturze i cywilizacji.

Data urodzenia (12 stycznia 1919) wyznacza Szczepańskiemu miejsce w literackim pokoleniu twórców, których ze względu na skomplikowaną sytuację zewnętrzną przypadającą na czas debiutu najlepiej chyba nazywać, jeżeli chce się uniknąć wartościujących określeń, generacją 1920. Rzeczywiście, czas i okoliczności ukazania się pierwszego utworu pisarza odpowiadają dokładnie charakterowi debiutu Baczyńskiego, Borowskiego, Gajcego i innych rówieśników, publikujących wiersze (poezję uznaje się za formę typową dla wymienionych tu przedstawicieli pokolenia literackiego⁵) w konspiracyjnych czasopismach. Krótki liryk sygnowany pseudonimem Roman Konarski, zaczynający się od słów *Po szarym niebie*, ukazał się w grudniu 1943 roku w pierwszym numerze „Drogi”⁶, w której wydawane były także między innymi wiersze Borowskiego i Baczyńskiego. W czasopiśmie tym Szczepański opublikował jeszcze fragment *Pamiętnika wojennego* (była to prawdopodobnie pierwsza wersja *Polskiej jesieni*); kolejne utwory zamieszczone były w przygotowanym redakcyjnie numerze, który jednak nie zdążył zostać rozprowadzony z powodu wybuchu powstania warszawskiego⁷.

W zaistnieniu pisarza jako przedstawiciela generacji 1920 przeszkodziły najpierw przyczyny zewnętrzne. Powikłane były losy *Polskiej jesieni*, pisanej niemal bezpośrednio po kampanii wrześniowej, jednak

⁵ Zob. Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969.

⁶ Fakt ten podaje *Słownik współczesnych pisarzy polskich* pod red. J. Czachowskiej (Seria II, T. 2. Warszawa 1978), odnotowuje go również S. Sierotwiński: *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939–1945*. T. 1. Kraków 1988, s. 241, por. też A. Sulikowski: *Kalendarium życia i twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *Ide m: „Nie można świata zostawić w spokoju”*..., s. 308.

⁷ Zob. S. Sierotwiński: *Kronika życia literackiego...*, T. 2, s. 43, 91.

autor odtwarzał dopiero w 1949 roku cały tekst, o którym sądził, że po oddaniu na przechowanie krewnym zawieruszył się podczas powstania warszawskiego⁸. Opowiadania konspiracyjne i partyzanckie przede wszystkim⁹ z powodów cenzuralnych ukazały się jako trzecia pozycja dorobku pisarza. Znaczne opóźnienie wydawnicze obu debiutanckich książek (*Polska jesień* 1955, *Buty i inne opowiadania* 1956) spowodowało, że do szerszego grona czytelników dotarły już wyrwane z kontekstu innych pokoleniowych debiutów i rozliczeń z wojennymi doświadczeniami. Większy rozgłos zyskał z pewnością Borowski i rację ma Andrzej Werner, zauważając, że to na autora *Kamiennego świata* spadły gromy liczącej się krytyki¹⁰.

Szczepański, debiutujący powtórnie i ze znacznym opóźnieniem, stracił zatem szansę na zdobycie miejsca wśród tworzących literaturę pokoleniową rówieśników. Później okaże się, że generacyjny temat będzie stale obecny w jego twórczości, niemniej jednak trudno bez zastrzeżeń mówić o autorze *Autografu* jako o pisarzu pokoleniowym w sensie przynależności do pokolenia literackiego. Dla krakowskiego artysty problematyka generacyjna ma więcej aspektów niż tylko zapis przeżyć wspólnych dla całej grupy rówieśników, jak czynili to inni twórcy. Charakterystyczna i swoista dla autora *Rafy* jest zmiana pokoleniowej świadomości: początkowo demitologizował legendę kolejnych spadkobierców romantycznej tradycji niepodległościowej, w jaką ubrano postawę jego rówieśników, z czasem stał się rzecznikiem swojej generacji wobec powojennej władzy. Zbiorowe doświadczenia opisuje w kategoriach socjologicznych (z wyraźnie zaznaczonym poczuciem grupowej odrębności), etycznych (dając świadectwo dylematów moralnych, istotnych dla przeżycia pokoleniowego)

⁸ Por. A. Sulikowski: „Nie można świata zostawić w spokoju”..., s. 31–32; a także wypowiedzi J. J. Szczepańskiego: „Śnił mi się dyktator bez butów.” W: J. Trznadel: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Lublin 1993, s. 276; J. J. Szczepański: „Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło”. Rozmowa z K. i S. Chwinami. „Tytuł” 1993, nr 1, s. 39; porównania obu wersji: fragmentów odnalezionego rękopisu oraz książki dokonał S. Zabierowski: *Nad pierwszą wersją Polskiej jesieni. W: Z problemów literatury i kultury polskiej XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Klakowi*. Red. S. Zabierowski. Katowice 2000.

⁹ Znaczącym wyjątkiem jest odmowa K. Wyki, ówczesnego redaktora „Twórczości”, który zrezygnował z publikacji *Butów* ze względu na demoralizującą – zdaniem krytyka – wymowę utworu, zob. k.j.w [K. Wyka]: *Zarażeni śmiercią*. „Odrodzenie” 1947, nr 7, przedr. w: I. d. e. m.: *Pogranicze powieści*. Wyd. 2. Warszawa 1974, s. 341–343.

¹⁰ A. Werner: *Jan Józef Szczepański...*, s. 138.

i politycznych (upominając się o rehabilitację skrzywdzonej przez powojenną władzę części spod znaku AK).

Terminem „rozrachunki inteligenckie” Kazimierz Wyka opatrzył utwory podejmujące dylematy bohatera-inteligenta określającego swoje miejsce w powojennej rzeczywistości¹¹. Zaliczenie przez wybitnego krytyka do omawianego nurtu powieści Stanisława Dygata, Stefana Kisielewskiego, Kazimierza Brandysa i opowiadań Pawła Hertza, wydanych do 1948 roku, wydaje się zamykać taką drogę interpretacji książek Szczepańskiego. A jednak nożyczki historyka literatury-formalisty nie powinny dotyczyć kilku utworów, które składają się na debiut pisarski Szczepańskiego. Są nimi: *Polska jesień* jako świadectwo postawy młodego inteligenta wobec wartości duchowych i tradycji przedwojennej Polski (reprezentowanej przez rodzinne i szkolne wychowanie) oraz *Koniec legendy*, utwór podejmujący dyskusję nad sensem ofiary powstania warszawskiego i zajęcia postaw wobec nowej rzeczywistości wprowadzanej na mocy układów z Teheranu i z Jałty. Tak więc utwory Szczepańskiego wpisują się w zauważoną przez Kazimierza Wykę konwencję literacką, którą określił jako obrachunek indywidualny, wynikający z wewnętrznej potrzeby twórcy. Odpowiadają też propozycji Włodzimierza Maciąga, aby termin literatury obrachunkowej poszerzyć o tę jej część, „gdzie zjawia się zagadnienie kataklizmu wojny jako przesłanki do najrozmaitszych rewizji wewnętrznych”¹².

I tym razem opóźnienie wydawnicze obu utworów (*Koniec legendy* mógł ukazać się dopiero w zbiorze *Buty i inne opowiadania*, choć napisany był kilka lat wcześniej¹³) spowodowało, że czytelnicy i krytycy nie mogli umieścić ich we właściwym kontekście literackim. Szczeciński zjazd pisarzy narzucił kierunek zainteresowań twórcom, wydawcom i krytykom, a przeczuwana już w czasie pojawienia się książek Szczepańskiego październikowa odwilż kierowała świadomość środowiska na nową problematykę. *Polska jesień* i *Koniec legendy*, zawieszone w próżni w stosunku do wcześniejszych dyskusji intelektualnych i ideowych, utraciły właściwy im ciężar argumentów historycznoliterackich i długo pozostały nie

¹¹ K. Wyka: *Rozrachunki inteligenckie*. W: I d e m: *Pogranicze powieści...*

¹² W. Maciąg: *Obrachunkowa literatura*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s. 747.

¹³ Zob. J. J. Szczepański: *Czuje oko wychowawcy*. „Dekada Literacka” 1995, nr 2.

zauważone jako oryginalny głos autora dokonujący obrachunków. A propozycja Szczepańskiego była szczególnie: o ile wymienione wcześniej utwory kompromitowały etos i tradycję inteligencją, ukazując bohatera wewnątrznie rozdartego, bezsilnego i bezradnego wobec nowej rzeczywistości, o tyle *Polska jesień* i *Koniec legendy* rehabilitowały wartości reprezentowane przez typowego, ukształtowanego jeszcze przed wojną, inteligenta. O tym, jak bardzo zaszkodziły Szczepańskiemu kłopoty z opublikowaniem we właściwym czasie pierwszych opowiadań, świadczy recepcja *Końca legendy*. Mimo że krytycy dostrzegli w utworze związki z tradycją literacką, przede wszystkim romantyczną, i różnie je interpretowali¹⁴, nikt nie zwrócił uwagi na kontekst obrachunków inteligentkich. Zupełnie niemal pominięty w krytycznej recepcji pisarza jest temat doświadczeń i losów polskiej inteligencji, obecny aż do ostatnio wydawanych tomów.

Na inteligentką problematykę składa się kilka elementów: kreacja bohatera reprezentującego interesującą nas grupę społeczną, refleksja o dziedzictwie tradycji z tą grupą związanej, rehabilitacja przedwojennego etosu oraz wyrażanie dążeń i aspiracji „dawnej” polskiej inteligencji w czasach PRL-u i po przemianach ustrojowych w 1989 roku. Pisarz zwraca szczególną uwagę na sytuacje, w których bohater musi dokonywać dramatycznych wyborów moralnych, zdeterminowanych historycznymi okolicznościami: II wojną światową, nowym ustrojem, przeobrażeniami społecznymi i politycznymi w Polsce.

Ostatni rozdział został poświęcony zagadnieniom koncepcji sztuki i artysty, jawiących się jako kolejny sukcesywnie podejmowany przez pisarza temat. Klasycznym i romantycznym dziedzictwem w postawie oraz poglądach Szczepańskiego jest świadomość nierozzerwalnego aksjologicznego związku twórcy i jego dzieła. Baczną więc uwagę objęłam utwory, w których autor dyskutuje z XX-wiecznymi tendencjami, odbierającymi sztuce i artyście niezależny status. Niezwykle istotna wydaje mi się polemika z realizmem socjalistycznym jako negatywnym przykładem nakładania na artystyczną wypowiedź ideologicznych powinności. Próba de-

¹⁴ Zob. W. Maciąg: *Jan Józef Szczepański*. W: *Idem: 16 pytań. Portrety prozaików współczesnych*. Kraków 1961, s. 204–215; A. Baranowska: *Soplicowo w ostatnie dni wielkiej wojny*. „Nowe Książki” 1974, nr 4; M. Janion: *Legenda i antylegenda...*; W. P. Szymański: „Łakomstwo świata”...; K. Krasuski: *Legendy nie umierają. Interpretacja opowiadania „Koniec legendy” Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego...*, s. 159–167.

maskowania współczesnych procesów komercjalizacji sztuki stała się krytyka amerykańskiej wersji pop-artu.

Jan Józef Szczepański dla historyków literatury został modelowym pisarzem realizującym Conradowską koncepcję literatury „oddającej sprawiedliwość widzialnemu światu”. Trudno się nie zgodzić z tak oczywistą klasyfikacją. Końcowy fragment rozdziału ma w moim zamierzeniu pokazać mniej znaną, autoteliczną stronę pisarstwa autora *Kadencji*.

Na wybór metody opisu w oczywisty sposób wpływają właściwości badanego przedmiotu. W przypadku utworów pisarza na postawę artystyczną decydujący wpływ miały okoliczności zewnętrzne, toteż interesowały mnie relacje między twórczością a szeregiem pozaliterackich kontekstów, traktowanych jako czynniki współorganizujące teksty. Celem moim jednak było zobaczenie przede wszystkim proponowanej w literaturze interpretacji rzeczywistości, w której zasadnicze miejsce przypadło wydarzeniom z XX-wiecznej historii.

*
* * *

Praca obejmuje twórczość literacką Jana Józefa Szczepańskiego, pomija natomiast reportaże, publicystykę i scenariusze filmowe. Ze względu na problematykę utworów, wykraczającą poza konteksty ściśle literackie, przywołane zostały także rozmowy, wywiady i innego rodzaju opublikowane wypowiedzi autora, ale w funkcji tekstów pomocniczych, traktowanych jako źródła informacji.

Książka niniejsza jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej. Promotorowi Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu pragnę gorąco podziękować za okazaną mi cierpliwość i życzliwą pomoc. Dziękuję także Recenzentom: Profesorom Andrzejowi Sulikowskiemu, Krzysztofowi Krasuskiemu i Krzysztofowi Dybciakowi za krytyczną wnikliwość oraz cenne uwagi, z których skorzystałam w ostatecznej redakcji pracy.

PISARZ POKOLENIA 1920

Pokoleniowa deklaracja

W rocznym odstępie ukazały się dwa zbiory esejów Jana Józefa Szczepańskiego: *Rafa* (1974) oraz *Przed nieznanym trybunałem* (1975). Oba tomy, doskonale skomponowane, skupiają najbardziej charakterystyczne – zarówno w aspekcie problemowym, jak i estetycznym – cechy pisarstwa autora *Kadencji*. Przeczytać w nich można między innymi następujące wyznania:

My, zrodzeni w dobie „Cudu nad Wisłą”, nie chcieliśmy już żadnych cudów, zabroniliśmy sobie wiary w apoteozy, w zwykłości upatrywaliśmy naszą godność i nasze powołanie. A jeśli potrzebowaliśmy wywyższających koturnów, dostarczało nam ich pojęcie conradowskiej wierności.

TCzR, s. 87

Moje pokolenie. Powinienem wystrzegać się mitologizowania, a także uogólnień. Kim są ci ludzie? Kim jesteśmy? Wszyscy już powyżej wieku średniego, właściwie starzy. Już urzędnicy – lepiej czy gorzej, ale definitywnie. Ujawnieni. Co z kogo miało być, to i jest. Na ogół nic nadzwyczajnego. Ojcowie rodzin, matki, ciotki, babki, wujowie, szwagrowie. Praca zawodowa, normalne kłopoty, nie zaspokojone ambicje. [...] I wspomnienia. Coraz bardziej podobne do tego, co się wyczyta o czasach własnej młodości z powieści albo z gazet. Już nie całkiem prawdziwe.

Więc kiedy myślę „moje pokolenie”, myślę o przeszłości. Myślę o narodzie dwudziestolatków, wytraconych z koleiny zaplanowanego dla nich normalnego życia i postawionych w obliczu dramatycznych wyborów. Myślę o okupacji.

WWA, s. 8–9

Trudno w literaturze polskiej znaleźć przykład wyraźniejszej deklaracji generacyjnej przynależności. W przytoczonych wypowiedziach dostrzec bowiem można modelowy przykład teoretyczno- i historycznoliterackiej kategorii pokolenia, która zakłada w swojej definicji wspólnotę twórców (i czasami odbiorców), opartą na kilku socjologicznych, psychologicznych i artystycznych wyróżnikach. Są nimi: grupa rówieśnicza, przeżycie generacyjne oraz pokoleniowa świadomość¹.

Eseje Szczepańskiego stały się deklaracją reprezentanta pokolenia 1920, *explicite* akcentującego swoją przynależność do grona rówieśników w sytuacji, gdy część grupy nie żyje już od czasu przedstawionych wydarzeń, a więc od momentu, który ukształtował wśród członków generacji świadomość pokoleniowej wspólnoty, a pozostali osiągnęli wiek stabilizacji i wtopili się w społeczeństwo, na pozór niczym się nie wyróżniając. Czyżby więc głos Szczepańskiego brzmiał anachronicznie bądź, co gorsza, epigońsko? Jednak nie. Na paradoksalne – tylko w przypadku powierzchownych uwag – stanowisko pisarza wpłynęły czynniki ze sfery zarówno zewnątrz-, jak i wewnątrz-literackiej, a także – co wobec generacyjnego aspektu twórczości okazuje się równie ważne – procesy psychosocjologiczne. Argument pierwszy: szczególny, bo dotyczy specyfiki pokolenia wojennego. Badania monografisty pokolenia Zdzisława Jastrzębskiego wykazują, że generacja Baczyńskich i Trzebińskich w chwili wejścia na narodową scenę bardziej od wszelkich programów i manifestów ceniła postawę życiową jako sprawdzian wyznawanych idei². Argument drugi: powszechny. Trzeba tu przede wszystkim przywołać teoretycznoliterackie uwagi, dotyczące dwóch etapów kształtowania się pokoleniowej świadomości. Pierwszy związany jest ze sprzężeniem ważnych dla członków generacji momentów: osobistego (wkroczenia w dojrzałość) i historycznego (doświadczenia zmian o doniosłym społecznie charakterze), drugi natomiast pojawia się wówczas, gdy można do wcześniejszego przeżycia nabrać dystansu z perspektywy późniejszych losów. Kazimierz Wyka argumentował opisywane zjawisko w aspekcie biologiczno-psychologicznym:

¹ Zob. Z. Jarosiński: *Pokolenia literackie*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993; K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977; J. Garewicz: *Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*. W: *Na krawędzi epoki. Rozwój duchowy i działanie człowieka*. Red. J. Rudniański, K. Murawski. Warszawa 1985; Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969; S. Stabro: *Poezja i historia. Od „Żagarów” do „Nowej Fali”*. Kraków 1995, s. 17–24.

² Zob. Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 77.

„Problem pokolenia u samego wstępu krzyżuje się więc z zagadnieniem młodości i zagadnieniem starzenia się. Psychologia młodości tłumaczy się najwcześniejszą warstwą przeżyć, psychologia starzenia się wyjaśnia trwanie tej warstwy. Czas historyczny nie jest zjawiskiem wymiernym w astronomiczny sposób, ale zjawiskiem wewnętrznym, jakościowym, nabierającym wartości zależnie od doby życia, w jakim się go przeżywało. Przeżycia młodości nie tylko że utrwalają się najsilniej, ponieważ działają na osobowość o nikłym nalocie zdarzeń poprzednich, ale posiadają tendencję do perseweracji, do złożenia się w obraz, przez który już zawsze będziemy rzeczywistość oglądać.”³

Zdzisław Jastrzębski dostrzegł natomiast podwójną optykę generacyjnego myślenia odpowiadającą zmianom na forum literackim i krytycznym:

„Należy zdać sobie sprawę z dwufazowego procesu krystalizowania się pokoleniowej świadomości: raz ze strony samego podmiotu, gdy jeden pisarz wypowiada się w imieniu pokolenia lub gdy deklaruje swoją doń przynależność, albo gdy kilku pisarzy mówi z pozycji swojego pokolenia (co nie znaczy, że zawsze można znaleźć w ich wypowiedziach wspólny mianownik), drugi raz pojęcie to nabiera kształtów w oparciu o sugestie pisarzy, lub niezależne od nich – kiedy podmiot zostaje ujmowany z zewnątrz przez krytykę, kiedy staje się przedmiotem świadomości społecznej.”⁴

Uważniejszy ogląd sytuacji na literackim i badawczym polu lat 70. wskaże naturalny, a wręcz konieczny charakter wypowiedzi Szczepańskiego o swoim pokoleniu. Otóż na przełomie szóstej i siódmej dekady nastąpił wzrost zainteresowania (spowodowany w pewnej mierze zmianami w polityce państwowej) twórczością generacji wojennej i, co zrozumiałe, także teoretycznoliteracką kategorią pokolenia⁵. Ponadto w intere-

³ K. Wyk: *Pokolenia literackie...*, s. 61.

⁴ Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 51.

⁵ Do publikacji K. Wyki poświęconych poezji K. K. Baczyńskiego (m.in. *Krzysztof Baczyński (1920–1944)*. Kraków 1961) dołączyły: pierwsze wydanie wielokrotnie wznowianej *Genealogii ocalonych* L. M. Bartelskiego (Kraków 1963), monografia poświęcona stosunkowi pokolenia 1920 do tradycji dwudziestolecia: Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego...*, książki poświęcone twórczości T. Borowskiego (A. Werner: *Zwyczajna Apokalipsa*. Warszawa 1971; T. Drewnowski: *Ucieczka z kamiennego świata*. Warszawa 1972), a także wcześniejsze nieco artykuły: Z. Bieliński: *Życie duchowe Kolumbów*. „Twórczość” 1963, nr 7; T. Drewnowski: *Kolumbowie-barbarzyńcy*. „Polityka” 1968, nr 25; T. Burek: *Z Konradów w Hioby*. „Współczesność” 1964, nr 16–17; S. Burkot: *O pojęciu pokolenia raz jeszcze*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 7.

sującym nas czasie można zauważyć ponowną recepcję twórczości wojennej w badaniach historycznoliterackich⁶, zaistniała między innymi dzięki nowym – pozbawionym wcześniejszej jednostronności – opracowaniom historycznym, a także dzięki publikacjom tekstów literackich, kontynuujących tematykę okupacyjną. Należą do najważniejszych: *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego (1970), *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego (1971), *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall (1977), *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego (1977). Znaczący jest fakt zmiany formy utworów – odejście od beletryzowania (są to reportaże, literackie dokumenty) i przesunięcia tematyki na sprawy związane z doświadczeniami jednostkowymi, etyką ówczesnych czasów i życiem codziennym.

W atmosferze najpierw krytycznoliterackiej polemiki o pokoleniu 1920, następnie ponownego zainteresowania tematyką wojenną w szerokim spektrum: historycznym, społecznym, psychologicznym, politycznym i moralnym, wobec wewnętrznych procesów literackich, kiedy artystyczną rangę zdobywały teksty cechujące się postawą autobiograficzną lub autentyki⁷, pojawiła się pokusa dokonania bilansu pokoleniowych doświadczeń. Tym większa, że pokolenie z okolicy roku 1920 dogłębnie uświadomiło sobie, że najważniejsze przeżycie rówieśnicze należy już do historii⁸. W 1971 roku ukazały się *Próby świadectwa*, eseje Jana Strzeleckiego podejmujące problematykę duchowego dojrzewania lewicującej młodzieży z pokolenia 1920. Późniejsze o dwa i trzy lata *Trzy czerwone róże* oraz *W służbie Wielkiego Armatora* Jana Józefa Szczepańskiego włączają się w generacyjne podsumowania i obrachunki. Należy jednak dopowiedzieć, że głos Szczepańskiego jako reprezentanta pokolenia nie brzmi po raz pierwszy. Brzmi natomiast dobitniej niż kiedykolwiek wcześniej.

⁶ Wymienić należy w tym miejscu przede wszystkim obszerny tom *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1976.

⁷ Terminy M. Czermińskiej: *Postawa autobiograficzna*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982; oraz J. Jazębskiego: *Kariera autentyku*. W: *Studia o narracji*...

⁸ Zwrócił na to uwagę, pisząc o pokoleniowym aspekcie tomów *Rafa* oraz *Przed nieznanym trybunałem*, S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański*. W: *Idem: Dziezdictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 1992, s. 212; a także: *Idem: Klucze do Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995, s. 22.

Złożyły się na ten manifest pokoleniowej przynależności także przemiany w postawie twórczej autora. Lata 60. to okres dalekich podróży Jana Józefa Szczepańskiego, będących spełnieniem dziecięcych i młodzieńczych marzeń. Rozpoczęła je wyprawa na Spitsbergen (1959), kontynuowały podróże do Indii (1961), Afryki (1963/1964), Ameryki Południowej (1967), pobyt na stypendium w Stanach Zjednoczonych (1968/1969), wyjazd do ZSRR trasą Moskwa – Taszkient – Samarkanda – Leningrad – Wilno (1970), Grecji (1975) i Meksyku (1981)⁹. Każda podróż została utrwalona literackim zapisem, najpierw w formie cyklu reportaży drukowanych głównie na łamach „Tygodnika Powszechnego”, później jako książka¹⁰. Badacze twórczości autora nie pomijają w swoim krytycznym opisie tekstów podróżniczych, przeciwnie, podkreślają ich znaczącą rolę w kształtowaniu warsztatu pisarskiego (zwiążłość i komunikatywność, umiejętność połączenia osobistej wrażliwości z pozorną powściągliwością narracji), wpływ na pogłębienie refleksyjnej i filozoficznej postawy oraz poszerzenie kulturowej świadomości¹¹. Wszystkie wymienione cechy odnaleźć można w esejach z tomu *Rafa i Przed nieznanym trybunałem*.

Tym, co pozwoliło pisarzowi podjąć ponownie temat generacji z rocznika 1920, jest – oprócz wymienionych wcześniej czynników zewnętrznych – zmiana sposobu narracji. Andrzej Sulikowski zauważył:

„Wczesny Szczepański – idąc za ówczesną konwencją estetyczną – wyraźnie kamufluje realia, w pewnym stopniu mistyfikuje, jak to czynił wcześniej każdy szanujący się prozaik-realista (np. Żeromski). Szczepań-

⁹ Por. A. Sulikowski: *Radość podróżowania* [oraz] *Kalendarium życia i twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. W: I d e m: „Nie można świata zostawić w spokoju”. *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992 (tam również mapa podróży pisarza).

¹⁰ Wymieniam w kolejności podróżowania: *Zatoka Białych Niedźwiedzi* (1960), *Do rajy i z powrotem* (1964), *Czarne i białe* (1965), *Świat wielu czasów* (1969), *Koniec westernu* (1971), *Nasze nie nasze* (1984), literacki zapis z pobytu w radzieckich republikach odnaleźć można w kilku tekstach zamieszczonych w *Historijkach* (1990).

¹¹ Zob. W. P. S z y m a ń s k i: „Łakomstwo świata”. *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 40–41, przedruk w: I d e m: *Ostatni romans*. Kraków 1991; T. D r e w n o w s k i: *Aneks do „Raportu końcowego”*. „Pismo” 1981, nr 2; K. D y b c i a k: *Rozumne podróżowanie Jana Józefa Szczepańskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1982, nr 31; M. C z e r m i ń s k a: *Wzlecieć ponad siebie*. W: E a d e m: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987; A. S u l i k o w s k i: *Radość podróżowania...*; S. Z a b i e r o w s k i: *Jan Józef Szczepański...*

ski dojrzały świadomie rezygnuje z tego kamuflażu, odrzucając konwencję »medium« na rzecz narracji zeseizowanej.”¹²

W opowiadaniach partyzanckich z tomu *Buty* oraz okupacyjnych ze zbioru *Motyl*, które powstały na bazie osobistych doświadczeń, jeszcze nie zaznacza się głos autora – rzecznika pokolenia, choć widzimy wyraźnie zarysowaną wspólnotę życia, dążeń, postaw moralnych określonej grupy młodych ludzi, którą reprezentują bohaterowie utworów. Pierwszoosobowy i podmiotowy charakter narracji w esejach pozwala natomiast mówić we własnym imieniu, a przy poruszaniu problematyki generacji – posługiwać się zaimkiem „my” i 1. osobą liczby mnogiej. Eseje *Tapczan gestapowca*, *Trzy czerwone róże*, *W służbie Wielkiego Armatora* przynoszą ponadto rewizję poglądów i przemyśleń pisarza dotyczących czasów wojny i okupacji, dokonanych z perspektywy kilkudziesięciu lat, uzupełnionych autobiograficznymi szczegółami.

W tym miejscu pora na dodatkowe wyjaśnienia. Wśród badaczy twórczości Szczepańskiego panuje zgoda odnośnie do wpisywania pisarza w pokoleniowy kontekst. Osobliwością natomiast stał się fakt, że nie było to oczywiste stanowisko, dopóki sam autor nie podał w esejach klucza do odczytania własnych utworów. Dopiero od momentu ukazania się *Rafy* i *Przed nieznanym trybunałem* krytycy i historycy literatury dostrzegają, że wcześniejsze książki: *Polska jesień*, *Buty i inne opowiadania*, *Ikar*, *Wyspa* nie tylko noszą cechy doświadczeń autobiograficznych, lecz także są świadectwem pokoleniowych losów, ideałów, rozczarowań, rozterek. Twórczość krakowskiego pisarza, ujęta z nowej perspektywy, układa się w pokoleniową biografię literacką.

Jan Garewicz wyraża następującą uwagę o wyjątkowości wyłonienia się określonej generacji:

„Nie ma człowieka myślącego, który nie byłby członkiem pewnej formacji intelektualnej. Natomiast przynależność do pokolenia przytrafia się tylko niektórym.”¹³

Decyduje o tym pewien moment dziejowy, wydarzenie przypadające na czas młodości członków pokolenia, ważne na tyle, że zmienia ono ich dotychczasowe życie i wpływa na późniejszy sposób myślenia. Badacze nazywają owo wydarzenie przeżyciem pokoleniowym, a to, co łączy członków, kształtując ich poczucie odrębności – pokoleniową

¹² A. Sulikowski: *Radość podróżowania...*, s. 80.

¹³ J. Garewicz: *Pokolenie...*, s. 140.

świadomością¹⁴. Kazimierz Wyka pisze o jednoczącej funkcji wspólnych dla określonych roczników doświadczeń:

„Działanie tych przeżyć odnosi się w świadomości pokolenia nie do tego, co jednostki wyróżnia i nadaje im odrębność duchową, lecz odnosi się do cech, które ponad różnicami indywidualnymi mają grupę spoić w całość duchową.”¹⁵

Twórczość Jana Józefa Szczepańskiego w dużej mierze jest wyrazem pokoleniowej więzi, którą zapoczątkowało istotne przeżycie – wybuch II wojny światowej, a następnie konspiracja i zbrojna walka o wolną Polskę. Autor czyni bohaterów wielu swoich utworów reprezentantami generacji, do której sam należy, a ich przeżycia i losy przedstawia jako wspólne pokoleniowe dzieje i doświadczenia, poczynawszy od podchorążego Strączyńskiego z *Polskiej jesieni*, przez porucznika Szarego (*Buty i inne opowiadania*), Michała (tom *Motyl*), Antoniego Berezowskiego (*Ikar. Wypsa*), aż po narratora esejów ze zbiorów *Rafa* i *Przed nieznanym trybunałem* oraz wydanych w okresie przełomów politycznych w latach osiemdziesiątych *Dwóch szal* i *Łuny za lasem*. Ponadto uważny czytelnik bez trudu dostrzeże wiele wspólnych elementów łączących losy bohaterów i biografię pisarza, typową dla rocznika 1920. Warto zaobserwować, w jaki sposób autor włącza się w głos swojej generacji.

Kłeska wrześniowa

Polska jesień to debiut książkowy Szczepańskiego¹⁶. Ustalenia filologiczne są na tyle ważne, że pozwalają zwrócić uwagę na podjęcie już w pierwszym utworze tematyki związanej z generacyjnymi doświadczeniami. Powieść ma formę pamiętnika spisywanego przez dwudziestoletniego podchorążego artylerii Pawła Strączyńskiego, powołanego tuż przed wybuchem wojny do baterii nadwyżek Armii „Kraków”. We współcze-

¹⁴ Zob. przyp. 1.

¹⁵ K. Wyka: *Pokolenia literackie...*, s. 101.

¹⁶ Okoliczności powstania i perypetie związane z publikacją opisuje monografista A. Sulikowski: *Spóźniony debiut Jana Józefa Szczepańskiego*. W: I d e m: „Nie można świata zostawić w spokoju”...

snej recepcji książka odczytywana jest jako tekst o znamionach autobiograficznych i pokoleniowych¹⁷. Autor został zmobilizowany tuż przed rozpoczęciem wojny do garnizonu w Bielsku jako podchorąży rezerwy, później uczestniczył w kampanii wrześniowej, był świadkiem klęski militarnej państwa, po poddaniu się wojska uciekł z transportu jeńców¹⁸. Ponadto los Strączyńskiego jest typowy dla rówieśników Szczepańskiego; wspomnienia z udziału w kampanii '39 roku opublikował także Jacek Woźniakowski, a Tadeusz Dzierżykraj-Rogalski w swoim dzienniku opisał wrzesień z punktu widzenia uczestnika obrony cywilnej¹⁹.

Krytycy *Polskiej jesieni* podkreślają przede wszystkim jej rzetelność informacyjną, zgodność z faktami historycznymi, a także zwracają uwagę na autentyzm żołnierskiej narracji²⁰. Tymczasem właśnie ta narracja – pierwszoosobowa – zachęca do podjęcia próby spojrzenia na diariusz podchorążego jako na świadectwo reprezentanta pokolenia 1920. Bohater pamiętnikarza w *Polskiej jesieni* nie tylko bowiem relacjonuje wojenne wydarzenia, lecz uzupełnia je także własnym komentarzem, refleksją. Tym samym powieść można czytać jako wyznania młodego żołnierza dotyczące przeżyć związanych z kampanią wrześniową, można również hipotetycznie przyjąć wspólnotę doświadczeń podchorążego z doświadczeniami całej generacji. Początek powieści zapowiada przeżycie pokoleniowe młodych uczestników kolejnej wojny światowej:

Dzisiaj, w piątek, pierwszego września tysiąc dziewięćset trzydziestego dziewiątego roku ja, Paweł Strączyński, liczący dwadzieścia lat życia, byłem świadkiem zjawiska, które nazywa się „wybuchem wojny”. To trzeba zapamiętać.

PJ, s. 18

¹⁷ S. Burkot: *Jan Józef Szczepański: „Polska jesień”*. W: *Idem: Proza powojenna 1945–1980*. Warszawa 1984, s. 208; M. Czermińska: *Wzlecieć ponad siebie...*; A. Sulikowski: *Spóźniony debiut Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *Idem: „Nie można świata zostawić w spokoju”...*; S. Zabierowski: *Klucze do Szczepańskiego...*

¹⁸ Por. J. J. Szczepański: *Siodlając konia nie mogłem przewidzieć*. „Tygodnik Solidarność” 1989, nr 14, s. 16; A. Sulikowski: *Kalendarium życia i twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *Idem: „Nie można świata zostawić w spokoju”...*

¹⁹ J. Woźniakowski: *Zapiski z kampanii wrześniowej*. „Znak” 1959, nr 9; T. Dzier [T. Dzierżykraj-Rogalski]: *A mnie się zdaje, że to było wczoraj. Dziennik 15 sierpnia 1939–2 kwietnia 1940*. Warszawa 1979.

²⁰ Por. A. Sulikowski: *„Nie można świata zostawić w spokoju”...*; S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański...*

Socjologowie i psychologowie wskazują właśnie wiek około 20 lat jako ten, w którym następuje inicjacja społeczna²¹. W przypadku pokolenia 1920 czas wejścia w dorosłe życie nałożył się na przełom dziejowy. Fakt historyczny, przeżyty przez grupę rówieśniczą w kategoriach wkroczenia w dojrzałość, spowodował ostatecznie wystąpienie poważnego skutku psychologicznego nazywanego przeżyciem pokoleniowym. Opisuje ten proces Jan Garewicz:

„Może się zdarzyć, że przyjdą później wydarzenia bardziej wstrząsające, o szerszym zasięgu, ale ktoś, kto ma już za sobą własne przeżycie pokoleniowe, będzie odbierał je inaczej niż ci, dla których owo drugie zdarzenie jest własnym pokoleniowym przeżyciem. Taki człowiek może w późniejszych zdarzeniach czynnie uczestniczyć, może wkładać w nie całe serce, ale dziewictwa dwa razy stracić nie można, chociaż można więcej niż raz przeżyć wielką miłość. Zdarzenie pokoleniowe jest inicjacją, tyle że nie na skalę indywidualną, lecz zbiorową.”²²

Refleksje i doświadczenia Strączyńskiego oddają stopniowe narastanie i uświadamianie sobie istoty przeżyć, zapoczątkowanych wybuchem wojny. Najpierw widzimy bohatera przeżywającego marszrutę swojej artylerii w sposób naiwny i nieco patetyczny, właściwy jednak młodemu wiekowi, kiedy brak jeszcze jakiegokolwiek życiowego doświadczenia. Podobna naiwność i młodzieńcza świeżość towarzyszą postaci w początkowym okresie wojny, która będzie przygodą, zanim żołnierz doświadczy bezpośredniej walki:

Przypomniały mi się chłopięce zabawy w Indian. Nastrój podniecający i tajemniczy. Cały otaczający świat jakby rozszerzony i przyciszony wstrzymanym z emocji westchnieniem, pachnący cierpko, nabrzmiały podskórnie zatajonym dreszczem i szelestem cichych, skradających się stapań. Dawniej w tych kolorowych, dzieciennych czasach budowało się podobne „wigwamy” z gałęzi i w ich cieniu mówiło się tylko szeptem.

PJ, s. 61

Jednak konsekwencją już pierwszego starcia z wrogiem jest uświadczenie sobie nieprzystawalności dotychczasowej wiedzy do przeżywanych sytuacji:

²¹ Zob. Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego...* s. 35 i nn.

²² J. Garewicz: *Pokolenie...*, s. 141.

Zrozumiałem nagle, chociaż nie potrafiłem sformułować tego myślą, że całe moje dotychczasowe doświadczenie składa się z pustych pojęć bez ciała i że to, co z niezachwianą pewnością siebie określałem słowem „ból” czy słowem „śmierć”, nie miało nigdy ani krzty treści.

PJ, s. 144

Bardzo podobnie przebiega edukacja podchorążego w sferze świadomości żołnierskiej: pierwszoosobowy, personalny narrator formułuje uwagi o swoim uczestnictwie w historycznych wydarzeniach. W jego spostrzeżeniach odczytać można przede wszystkim rozczarowanie innym od spodziewanego obrazem wojny:

Nastawiłem się na „wydarzenia dziejowe”, bałem się, czy znajdę dla nich dość wspaniałe, dość wstrząsające słowa. [...] Nie ma patosu. Naprawdę nie ma.

PJ, s. 40–41

Stopniowo, w miarę rozwoju fabuły, zawiedzione nadzieje, cechujące bardziej naiwnego młodzieńca niż pełniącego służbę żołnierza, ustępują miejsca relacjom świadczącym o stopniowym dorastaniu do narzuconych przez historię niespodziewanych obowiązków. Bohater odnotowuje moment przemiany, kiedy pierwszy raz uświadomił sobie gorycz porażki, która mobilizuje i czyni odpowiedzialnym – nie tylko za siebie, lecz także za innych. Stało się to po klęsce, za jaką uważał, podobnie jak jego kole-dzy, oddanie Niemcom Krakowa bez walki:

To była pierwsza lekcja, pierwsze przeczucie dziwnej, wojennej prawdy, że pogodzić się można tylko z taką stratą, którą się okupiło protestem krwi i gniewu, protestem choćby beznadziejnym, ale czynnym.

PJ, s. 55

Reakcja bohatera, przyjmującego na siebie obowiązek walki z wrogiem, jest zapowiedzią postawy charakteryzującej generację młodych podczas wojny i okupacji. Zdzisław Jastrzębski pisał, że gotowość czynu wyrażała „postulat zaangażowania i poczucia odpowiedzialności, niezależnie od tego, czy pokolenie ponosi winę za dotychczasowe błędy, czy nie”²³.

Szczepański jednak podsuwa nam jeszcze jeden trop: conradowski imperatyw „tak trzeba”. W imię zachowania poczucia własnej godności – co

²³ Z. J a s t r z ę b s k i: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 68.

było determinowane koniecznością dochowania wierności przyjętym wartościom – podjęcie walki nierównej, nawet w sytuacji z góry skazującej na przegraną. Píše o związkach z etyką angielskiego pisarza polskiego pochodzenia, widocznych w kreacji bohatera *Polskiej jesieni*, Stefan Zabierowski:

„Nie trzeba specjalnie akcentować, że owo dochowanie wierności podstawowym normom etycznym w sytuacjach, kiedy bieg życia, dokładniej – działanie Wielkiej Historii – zdaje się normy te w całej rozciągłości podważać, stanowi rys conradowski powieści Szczepańskiego.”²⁴

Także Jan Błoński akcentuje wierność Strączyńskiego przyjętym ideałom – mimo doświadczeń ogromu klęski, która miała dla bohatera wymiar zarówno materialny, fizyczny, jak i psychiczny:

„Towarzysząc podchorążemu Szczepańskiego, oglądamy dzieło zniszczenia; on sam jednak zachował wewnętrzny porządek i spoistość – nie naruszone.”²⁵

Polska jesień wprowadza do naszych rozważań kilka istotnych uwag dotyczących młodego pokolenia i jego postawy wobec zadań, które postawiła przed nim historia. Uwaga pierwsza: Paweł Strączyński, podobnie jak znaczna część jego rówieśników, wychowany był na wzorcach wpajanych mu przez tradycję inteligenckiego domu i międzywojennej szkoły, tradycję o niepodległościowym charakterze, co znalazło odzwierciedlenie w licznym udziale młodych w kampanii wrześniowej, a później w walce z okupantem. Uwaga druga: wartości kształtowane przez ówczesną szkołę oparte były z jednej strony na romantycznych lekturach współtworzących narodową tradycję, ale również narodowe stereotypy walki²⁶, z drugiej natomiast – na polityce państwa propagującej idee polskiej mocarstwowości. Zderzenie przyswojonych ideałów z porażającą rzeczywistością klęski wrześniowej zaiste stanowiło szok psychiczny, złożyło się na doświadczenie traumatyczne, drastyczną zmianę świadomości, spowodowaną wstrząsem, jakim była klęska państwa polskiego. Klęska odbierana przez młodych nie tylko w kategoriach politycznych, lecz nade

²⁴ S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański...*, s. 176; o sytuacjach conradowskich, między innymi w *Polskiej jesieni*, pisał S. Gawliński: *Sytuacje conradowskie*. W: *Studia Conradowskie*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1976, s. 170–173.

²⁵ J. Błoński: *Polak – jakim go widzą, jakim siebie marzy*. W: *Idem: Kilka myśli, co nie nowe*. Kraków 1985, s. 62.

²⁶ Pisała o procesie ich powstawania M. Janion: *Wojna i forma*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji...*

wszystko jako fakt psychologiczny. Stanowiła bowiem symbol zawalenia się dotychczasowych wyobrażeń o świecie i własnym miejscu w rzeczywistości oraz o wartościach do tej pory uważanych za trwałe i niepodważalne. Stanisław Burkot napisał:

„Paweł Strączyński przedstawia fragment biografii zbiorowej – historię generacji, którą ukształtowało odzyskanie niepodległości w 1918 roku, dydaktyka społeczno-polityczna dwudziestolecia międzywojennego, wreszcie sprawdzenie zdobytych »wiadomości« w toku gorzkiej lekcji dziejowej z września 1939 roku.”²⁷

Strączyński mocno przeżywa rozdzwiek między tym, czego go nauczono, a tym, czego sam doświadcza. Przeżycia wrześniowe dokonują w bohaterze ogromnego wstrząsu psychicznego i moralnego; wojenna legenda rozmija się z rzeczywistością, a obraz Polski imperialnej: wielkiej i nieskazitelnej, zniekształcają niemal codziennie oglądane i doświadczane skutki słabego przygotowania militarnego. Po latach Szczepański podsumuje udział w wojnie takimi słowami:

„Bo myśmy przeżywali ten wstrząs nie tylko jako klęskę państwa polskiego, ale jako przeżywanie Polski. Bardzo dramatycznie obnażonej. I mimo to bardzo godnej. Dlatego *Polska jesień* jest pisana pod impulsem, pod wpływem wstrząsu Polską.”²⁸

Powieść Szczepańskiego można czytać jako świadectwo wejścia nowej generacji na narodową scenę, wejścia, któremu towarzyszą dramatyczne okoliczności. Klęska wrześniowa stała się bowiem dla młodych przeżyciem szczególnie tragicznym, czego świadectwo znajdujemy w wypowiedziach przedstawicieli pokolenia Kolumbów. Lesław Bartelski na przykład wyraził przekonanie, „że wrzesień '39 roku był dla starszych raczej klęską militarną, a dla młodzieży klęską obowiązującej do tej pory moralności społecznej”²⁹. Przedstawiając sylwetkę Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, który, podobnie jak część generacji 1920, nie uczestniczył bezpośrednio w kampanii wrześniowej, także wskazuje na doniosłe znaczenie psychologiczne tego wydarzenia:

²⁷ S. Burkot: *Jan Józef Szczepański...*, s. 208.

²⁸ J. J. Szczepański: *Myślane powoli*. Rozmawia T. Krzemiński. „Kultura” 1975, nr 20, s. 4.

²⁹ L. M. Bartelski: *Na zawsze związani z miastem*. „Kalendarz Warszawski” 1947, s. 114, cyt. za: Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 68.

„Cztery tygodnie września stanowiły nie lada wstrząs. Dla Krzysztofa, jak i dla nas wszystkich, wychowanych w gorącej ideowości i patriotyzmie, nie przegrana militarna, lecz uczucie klęski było czymś najgorszym. Runął świat pojęć wykuwanych w jasnych klasach szkoły Batorego [...].”³⁰

To przede wszystkim młodzi doświadczyli ogromnego wstrząsu spowodowanego kontrastem między beztroską dotychczasowego życia a koniecznością nagłego wejścia w okupacyjną, bezwzględną rzeczywistość. Osiągali dojrzałość w przyspieszony sposób i w szczególnie niebezpiecznych warunkach. Szczepański, kreując swojego bohatera, uświadamia, że zostali poddani próbom nie tylko przezwyciężenia nieprzyjaciela z zewnątrz, ale także pokonania własnych wyobrażeń i stereotypów, ukształtowanych w rodzinnym domu i postrzeganych w kategoriach dziecięcej świadomości. Przejście w dorosłość akcentuje podchorąży bardzo wyraźnie jako nieodwracalny proces psychiczny. Zanim złoży broń, zapisze w swoim pamiętniku:

Nie potrafiłem obliczyć dni tej wojennej wędrówki, ale wiedziałem, że dni nie są tutaj najważniejsze. To była kwestia przestrzeni, nie czasu [...]. Choćby ta wojna trwała godzinę tylko, nie wrócę już nigdy. Mój dom, moje bezpieczne, krótkowzroczne „wczoraj” – to rzeczywiście było wczoraj. Nie potrzebowałem szukać mozolnie myśłą szczegółów, zlepić cierpliwie pogubionych strzępków w znane krajobrazy. Nie – wszystko to było wyraźne i bardzo niedawne, ale zostało na innym kontynencie.

PJ, s. 182

Refleksja, która równie dobrze mogłaby stać się zakończeniem *Polskiej jesieni* – bo to przecież podsumowanie wojennych doświadczeń – otrzymała znamiona literackiej wypowiedzi w sprawie przeżycia pokoleniowego, zmieniającego całe dotychczasowe życie członków danej generacji i rzucającego cień na przyszłość.

Kompozycja *Polskiej jesieni* wykazuje charakterystyczny dla młodzieży wojennej sposób myślenia: powieść nie kończy się opisem kapitulacji. Ostatnie fragmenty przedstawiają przeżycie przez Strączyńskiego szczególnej jedności Polaków, ich gotowości kontynuowania walki i niegodzenie się na warunki okupacji:

³⁰ L. M. Bartelski: *Genealogia ocalonych*. Kraków 1963, s. 50.

Odwaga i braterstwo bez podniecających powabów chwały – jak brzemień do podjęcia, jak los.

PJ, s. 228

– zauważa młody bohater. Wypowiedź podchorążego jest zapowiedzią walki, którą podjęło społeczeństwo polskie, a przede wszystkim młode pokolenie, i którą toczyć miało przez najbliższe 5 lat.

Powróćmy na drogę teoretycznych rozważań. J. Garewicz twierdzi:

„Przeżycie pokoleniowe jest bowiem związane zawsze ze zdarzeniem, w którym – niezależnie od wszystkich indywidualnych wątpliwości, jak należy postąpić – jasno rysują się linie podziałów i wiadomo dokładnie, jakie są konsekwencje opcji dokonywanych, jak również, że przed wyborem nie ma ucieczki.”³¹

Pokoleniowa etyka

O okresie okupacji, o postawach, doświadczeniach i – jak się okaże – o rozterkach psychicznych i moralnych swojego pokolenia pisze Szczepański w kilku zbiorach opowiadań (*Buty i inne opowiadania*, *Dzień bohatera* *Motył*), esejów (*Rafa*, *Przed nieznanym trybunałem*), a także w publikacjach na łamach czasopism (*Sąd*, *Łuna za lasem*). Te małe formy fabularne³² w miarę powstawania układają się w większe cykle narracyjne³³.

Wspólnym ogniwem wymienionych tekstów jest bohater, który, choć nosi różne imiona i przedstawiany jest z różnej perspektywy czasowej i narracyjnej, posiada cechy stałe, pozwalające go utożsamiać jako tę samą postać. Układa się więc w twórczości autora *Butów* opowieść nie o wielu, lecz o jednym młodym człowieku, nazywanym podchorążym Strączyńskim, Michałem, Pawłem, porucznikiem Szarym. Późniejsze eseje dopisują do grona bohaterów także i samego autora.

³¹ J. Garewicz: *Pokolenie...*, s. 149.

³² Określenia tego używam za A. Sulikowskim: „*Nie można świata zostawić w spokoju*”..., s. 77.

³³ Por. *ibidem*, s. 79–80.

Kazimierz Wyka, charakteryzując twórczość Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, podkreślił silniejsze w pokoleniu poety niż w innych generacjach oddziaływanie wojennej rzeczywistości. Nadzwyczaj głębokie przeżywanie codzienności, którą kształtowały specyficzne, bo nienaturalne formy życia społecznego (zwłaszcza kontrast między sprostaniem okupacyjnej anarchii a włączeniem się w sieć konspiracyjnych działań), nazwał badacz porażeniem okupacyjnym³⁴, podkreślając, że nie pojawiło się ono od razu, lecz po dwóch latach okupacyjnej egzystencji, kiedy przyszło zdać sobie sprawę z realnej trwałości sytuacji, od której nie ma ucieczki. Podobne doświadczenie porażenia okupacyjnego charakteryzuje postacie opowiadań Szczepańskiego.

Opowieść o dojrzewaniu do czasów, którym należy stawić czoła, rozpoczyna opowiadanie *Granica*. Bohaterem jest Michał: walczył w kampanii wrześniowej, dostał się do niewoli i uciekł z transportu jeńców – to Strączyński w cywilu. Czy jednak na pewno w cywilu? Michał przyjeżdża do Warszawy, aby nawiązać kontakt z podziemną organizacją wojskową, przywdziewa, jak sam to określa, „niewidoczny gołym okiem mundur”, który go społecznie awansuje i „w jakiś sposób zwalnia go od trosk o sprawy codzienne”. Ten podchorąży, mimo kapitulacji i klęski, w dalszym ciągu czuje się żołnierzem i jako żołnierz pragnie walczyć; jego celem jest ucieczka przez Węgry do wojsk polskich na zachodzie Europy.

Szczepański w rozmowie z Jackiem Trznadlem tak wspomina powrześniowy czas:

„Na początku okupacji każdy, kto miał za sobą wojsko, szukał konspiracyjnych kontaktów. Nawiązałem je bardzo wcześnie, bo już w grudniu '39 roku. To jeszcze było przed ZWZ-em, to była Służba Zwycięstwu Polski. Bardzo szybko udział w tym się skończył, bo doszło tam do wpadki. Szukałem więc później dalszych kontaktów, z tym, że będąc zupełnie politycznie »nieuświadomiony« i nieprzygotowany, pytałem po prostu o organizację wojskową. Nawet mi do głowy nie przyszło, że są już jakieś wyraźne odcienie polityczne. Znalazłem się w takiej organizacji wojskowej, gdzie po pewnym czasie zorientowałem się, że to jest NSZ. To jeszcze wtedy nie był NSZ, to się nazywało Związek Jaszczurczy. Jak się zorientowałem, co to jest, wystąpiłem z tego, co – jak się dopiero po pewnym czasie zorientowałem – pocią-

³⁴ Zob. K. Wyka: *Baczyński i Różewicz*. Kraków 1994, s. 37, 93–94.

gało za sobą wtedy dosyć duże ryzyko. I wreszcie złapałem kontakt z powstającą AK.”³⁵

Inną postawę wobec okupacyjnej rzeczywistości reprezentuje towarzysz dziecięcych zabaw Michał, Tomasz, który walczy na swój sposób. Wbrew restrykcjom rozpoczyna tajne studia, pragnie realizować swoje marzenia, żyć normalnie – a to zadanie bardzo trudne w okupacyjnych czasach:

Wydaje mi się – rzekł po chwili – że te nie wypełnione przyszłości spadły na nas. Trzeba je w jakiś sposób podjąć tu, na miejscu. Tu, gdzie się urwały. Uczyć się, kochać, dojrzewać.

G, s. 264–265

Różnica polega na tym, że ty nie byłeś w wojsku, a ja byłem

G, s. 265

– myśli Michał. Obaj młodzi chłopcy nie rezygnują jednak z walki jako takiej, odpowiedź na pytanie „czy się bić?” jest dla nich oczywista, pozostaje problem „jak się bić?”. Dla Mieczysława Orskiego rozstrzygnięcie tego problemu wiąże się z koniecznością wyboru etosu podchorążego lub etosu konspiratora³⁶. Różnica jest zasadnicza, a wybór konieczny, bo idzie tu albo o walkę otwartą, do której ówczesna młodzież była przygotowywana przez tradycję rodzinną i szkolną, opartą na lekturach romantycznych, albo o nową formę walki, czyli konspirację, pozbawioną wzniosłych gestów i literackich wzorców. Konspiracja obnaża stereotypy walki pojmowanej jako szaleństwo i przygoda. Kolejne opowiadania przedstawiają bohatera, który zaangażowany jest w podziemną działalność, a dokonywany przez niego wybór Mieczysław Orski komentuje jako wyraz dojrzałości i dostosowania się do aktualnych warunków narzuconych przez historię. Orski pisze o bohaterach Szczepańskiego „przedkładających realną ocenę rzeczywistości i trzeźwe działanie nad hasła tradycji, wzloty duszy, fantazje ułańskie”³⁷.

Paweł z opowiadania *Knajpa przy torach* czy Michał ze *Stajni na Celnej* zmuszeni zostają do podjęcia różnych oficjalnych prac, które mają być przykrywką konspiracyjnej działalności. Paweł jest konwojentem

³⁵ J. J. Szczepański: „Śnił mi się dyktator bez butów”. W: J. Trznadel: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Lublin 1990, s. 312.

³⁶ Zob. M. Orski: *Jak się bić?* „Przegląd Powszechny” 1988, nr 9.

³⁷ Ibidem, s. 366.

transportów kolejowych, Michał pracuje w firmie spedycyjnej. Obaj czują się w swoich rolach obco, mają poczucie degradacji społecznej z powodu przyjmowania upokarzających zajęć i braku perspektyw awansu w pracy, gdyż ze względów bezpieczeństwa muszą ją często zmieniać. Ponadto współpracownicy traktują ich jak intruzów. Szczepański przedstawia przeżycia swojego bohatera, który znosi więcej poświęceń, niż mógł przypuszczać: są to upokorzenia, brak stałych źródeł dochodów, wyobcowanie. Ambiwalencja uczuć młodego człowieka wymownie świadczy o niełatwym konspiracyjnym życiu, pozbawionym efektowych wydarzeń. Szczepański nie szarżuje pięknymi, podniosłym scenami, wręcz przeciwnie: trywialność i nudę okupacyjnych dni podkreśla kontrastem między naturalistycznymi opisami codziennej pracy a kompensacyjnymi myślami bohatera o ważniejszej dla niego działalności – udziale w konspiracji:

Zdarzało się, że w jasny, wymoszczony jedwabistymi podmuchami dzień Michał spoglądał na stajnię, na nędzne szkapę, na tonące w bryi błota i gnoju podwórze jak na coś, co już minęło, co już nie ma znaczenia. Uśmiechał się. Bawiła go myśl, że tylko udaje, że każdy jego gest i każde słowo są tylko rolą, którą może lada chwila odrzucić, którą już właściwie odrzucił.

SC, s. 406

Stajnia na Celnej przedstawia obraz losów pokolenia konspiracyjnego i ponoszącego tragiczne konsekwencje podjętej decyzji. Lidka prowadząca sklepik, który jest skrzynką kontaktową podziemnej organizacji, zostaje aresztowana. Teresa i ukrywana przez nią koleżanka z klasy, Żydówka, wpadają w ręce gestapo. Maciek, kolega Michała z sąsiedztwa, słucha zabronionych audycji radiowych i uczęszcza na tajne zajęcia na politechnice, zostaje „gdzieś” zabrany podczas nocnej rewizji. Roman, należący do tej samej co Michał organizacji, przeczekuje wyspę u żony ich wspólnego przyjaciela. Kłós „z pamięcią urodzonego konspiratora”, złapany i szantażowany przez gestapo, zaczyna wydawać przyjaciół, za co otrzymuje wyrok śmierci nakazany przez konspiracyjny sąd.

Stale wspominaną cechą twórczości autora *Polskiej jesieni* jest burzenie stereotypów dotyczących lat wojny i okupacji. Maria Janion mówi wręcz o antylegendowości w prozie Szczepańskiego³⁸. Pisarz przedstawia

³⁸ M. Janion: *Legenda i antylegenda wojny*. „Literatura” 1975, nr 23–25, przedruk w nieco zmienionej formie w: *Literatura wobec wojny i okupacji...*

nie heroiczne czyny, lecz bohatera przeżywającego wewnętrzne dramaty, wynikające ze starcia się dotychczasowych wzorców z koniecznością przyjmowania bezwzględnych metod w konspiracyjnej pracy. Reprezentant pokolenia 1920 szuka recepty na przetrwanie w czasach stawiających młodych konspiratorów przed tragicznymi dylematami:

Jedynym ratunkiem jest twardość. Twardość dla samego siebie. Żal nad sobą to zguba.

SC, s. 447

Jak ważne były dla młodzieży opisywane przez pisarza niepokoje, poruszające przede wszystkim sferę moralną człowieka, gdyż rozstrzygane mogły być tylko w sumieniu, świadczą także fragmenty innych opowiadań: drukowane tuż po wojnie i nie publikowane więcej *Przyczynki do sprawy Wolfa*³⁹ i *Manekin*. Motywem pojawiającym się w trzech charakteryzowanych utworach jest konieczność podjęcia zadania wyznaczonego przez zwierzchników: trzeba wykonać – dla dobra organizacji – wyrok na kole-dze, podejrzanym o ujawnienie podczas przesłuchiwania przez gestapo konspiracyjnych struktur. Inny to obraz walki, ofiary, cierpienia i – zwłaszcza – dylematów moralnych, niż ukazany w *Dziadach* wizerunek „męczenników narodowej sprawy”. Bohaterów opowiadań niepokoją podobne wyobrażenia: próbują przewidzieć własną postawę w sytuacji torturowania przez gestapo. Wynik przemyśleń zgoła nie wypada heroicznie:

Jak mnie powieszają za ręce i będą bić? Wzgardliwi, nienawistni ludzie. Straszne głosy, straszne oczy. Żelazne pręty, twarde buty. Człowiek staje się ich własnością. Jego krew, jego kości, jego myśli. Psychologia przechodzi w fizjologię. Czy jest wtedy coś, na czym można się oprzeć? Oto była treść tego nocnego marszu. Przerazające zwątpienie.

M, s. 220–221

Pisał o dramatycznych obawach pokolenia Jan Strzelecki, zwracając uwagę na kilkuletnie permanentne przebywanie na granicy ostatecznej próby:

„Pod sercem nosiliśmy nieustannie pytanie, wymierzone w samych siebie, wymierzone z całą bezlitosną potrzebą prawdy o sobie samych jako

³⁹ J. J. S z c e p a ń s k i: *Przyczynki do sprawy Wolfa*. „Dziś i Jutro” 1948, nr 12–20.

o ludzkiej materii. Pytanie brzmiało – czy ja bym to wytrzymał, czy nie okazałbym się tylko ciałem? [...] Osoba ludzka, wierna wartościom wbrew wołaniu męczonego ciała – to był nasz problem, nasze zadanie, przed którym mogliśmy stanąć co dzień przez noce i dnie długich pięciu lat naszej powtórnej edukacji.”⁴⁰

W literackich świadectwach obu pisarzy uderza depatetyzacja sytuacji, wydobywanie głęboko tkwiących, niełatwych do wypowiedzenia, wstydlivych obaw o etyczne sprostanie sytuacjom granicznym, codziennym w okupacyjnych czasach. Na analogiczne niepokoje moralne w poezji pokolenia 1920 zwracał uwagę Stanisław Stabro, polemizując ze stereotypowymi opisami twórczości generacji wojennej, opisami uwikłanymi i w polityczne konteksty PRL-owskiej recepcji, i w upraszczający szkolny dydaktyzm⁴¹. Przywołuje zwłaszcza twórczość Baczyńskiego oraz Gajcego, którym także obcy był ślepy, bezkrytyczny stosunek do przeżywanego rzeczywistości, a właściwa – analiza postępowania, na jakie naraziła ich generację wojenna historia. Pokoleniowych pisarzy łączy autorefleksja moralna.

„Miejsce zwycięskiej pewności, narodowej tromtadracji, chęci odwetu, zajmuje świadomość tragedii wynikającej w skrajnym przypadku z poczucia uwikłania w niechciany czyn”⁴² – tak komentuje badacz znany wiersz *Wczorajszemu* Tadeusza Gajcego.

Dramat „świadomości skazanej na czyn” odzwierciedla publicystyka Wacława Bojarskiego i Andrzeja Trzebińskiego⁴³. Znamienna jest również, dokonana w ostatnich latach, zmiana w odczytaniu części poezji Baczyńskiego, polegająca na dostrzeżeniu w tematyce utworów grozy zbrodni okupacyjnych, w których przyszło uczestniczyć pokoleniu⁴⁴.

⁴⁰ J. Strzelecki: *Próby świadectwa XI*. W: I d e m: *Kontynuacje* (2). Warszawa 1974, brak numeracji stron.

⁴¹ S. Stabro: *Poezja i historia...*, s. 186–190.

⁴² Ibidem, s. 190.

⁴³ Zob. J. Marzec [W. Bojarski]: *O nową postawę człowieka tworzącego*; S. Łomien [A. Trzebiński]: *Pokolenie liryczne i dramatyczne*. W: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944*. Oprac. i wstęp Z. Jastrzębski. Kraków 1973, s. 47–53, 53–62.

⁴⁴ Zob. J. Błoński: *Pamięci anioła*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji...*, s. 87–88; E. Balcerzan: *Poezja wobec wojny. Strategia uczestnika*. W: I d e m: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1. Warszawa 1982, s. 68–71; J. Świech: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982, s. 93–94.

Autor *Butów* jeszcze po wielu latach poddaje analizie sytuację moralną, w którą zaangażowani byli w czasie wojny jego rówieśnicy. Refleksja zbudowana jest na „ciemnej”, odzwierciedlającej poczucie destrukcji, metaforyce. Ponadto w tekstach znajduje się wypowiedziana wprost uwaga o odpowiedzialności etycznej za dokonane wybory. Specyfika pokoleniowego doświadczenia została określona następująco:

Walczący w rozproszeniu i w mroku, zdani przeważnie na sąd własnego sumienia, przyjmowaliśmy tę postawę spontanicznie [Conradowski imperatyw „tak trzeba” – przyp. B.G.], ponieważ czasy wymagały od nas męstwa bez złudzeń i wierności, która sama w sobie musi być nagrodą.

WWA, s. 13

Problematyka moralna dominuje także w cyklu Szarego. Kolejnym doświadczeniem reprezentanta pokolenia Baczyńskich i Gajcych była bowiem partyzantka oraz powstanie warszawskie, czyli walka zbrojna. Sam Szczepański należał do tych, którzy znaleźli się w lesie. Stąd autobiograficzny aspekt opowiadań, opartych – podobnie jak poprzednio wymieniane utwory – w dużej mierze na osobistych przeżyciach autora, zbieżnych jednak na tyle z biografią pokolenia, że służących jako potwierdzenie autentyczności opisywanych doświadczeń⁴⁵.

Etyczne problemy, będące udziałem generacji, która musiała stawić im czoła, sygnalizowane są przez autora *Rafy* zarówno w wyborze przykładów fabularnych, jak i w sposobie narracji. Opowiadania Szczepańskiego – *Buty*, *Wszarz*, *Gdzie nów zachodzi*, *Koniec legendy* – przedstawiają bohaterów przede wszystkim w sytuacjach budzących niepokój ze względu na moralną ocenę postępowania. Egzekucja bez sądu, dokonana przez partyzantów na podejrzanym o szpiegostwo „wszarzu”, następne wymordowanie własowców, którzy dobrowolnie poddali się leśnemu oddziałowi, mogły budzić głosy protestu zarówno czytelników, jak i krytyków. Rzeczywiście, po opublikowaniu *Butów* kierowano uwagi pod adresem autora, zarzucając mu, że szarga dobre imię polskiego żołnierza⁴⁶. Szczepański natomiast, uprzedzając ewentualne zarzuty co do

⁴⁵ Por. S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański...*, s. 178.

⁴⁶ Zob. recenzję K. Wyki: *Zarażeni śmiercią*. „Odrodzenie” 1947, nr 7, przedruk w: I d e m: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 341–343; w sprawie reakcji czytelników zob. J. J. Szczepański: „Śnił mi się dyktator...”

postępowania swoich postaci, pisał w przedmowie do tomu *Buty i inne opowiadania*:

„Moi bohaterowie nie są pozytywni, ich poczynania nie są krzepiące. Interesuje mnie ludzka słabość, pogranicze moralnego upadku, rezygnacji, oportunistu.”⁴⁷

Wydaje się, że ta deklaracja autora ma między innymi związek z właściwym dla większości pokolenia odczuciem kryzysu wartości uznawanych dotąd za niewzruszone. Wynikały one z sytuacji, którą determinowały bezpośrednio i osobiste wybory moralne. W *Trzech czerwonych różach* odnajdujemy refleksję świadczącą o odczuwaniu tragiczności sytuacji, w jaką rzucała pokolenie historia:

Walczyliśmy o dobrą sprawę, ale nie mogliśmy być dobrzy, bo groziłoby to klęską w pierwszym starciu. Potrzebna nam była twarda skorupa. Wytworzyliśmy ją sobie. Pod nią zbierał się osad nie rozpoznanych toksyn – lęku przed daremnością tego wszystkiego, wstrętu dla zbytniego okrucieństwa, tęsknoty za czystością.

TCzR, s. 128

Utwory opisujące partyzanckie życie dalekie są od powierzchownie optymistycznej wymowy. Krytyka od początku dostrzegała w nich odmienny sposób przedstawiania wojennego tematu. Pierwsze głosy badaczy nie wiązały jednak moralnych problemów Szarego z przeżywaniem pokoleniowych dylematów.

Młody bohater w opowiadaniu *Koniec legendy* przedstawia zaciekawionemu panu Woynie przede wszystkim niewygodę partyzanckiego życia: brud, głód, wszy, zimno. Opowiada o okrucieństwie kolegów w traktowaniu wroga, o niewybrednych metodach zabijania. Jego relacja zdecydowanie odbiega od powszechnych, romantycznych wyobrażeń o polskim żołnierzu i budzi niedowierzające pytania, które ucisza następująca odpowiedź Szarego:

Dlaczego? Dlatego, że było mało amunicji, i że nie można było zdradzać strzałami miejsca postoju. A poza tym to było przyjęte. I w ogóle nieprawda, że Polacy nie są okrutni. Nieprawda! Do każdej egzekucji zgłaszało się trzy i cztery razy więcej ochotników, niż było trzeba.

KL, s. 119

⁴⁷ J. J. Szczepański: *Od autora*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków–Wrocław 1983, s. 8.

Szczególną wrażliwość Szczepańskiego na problematykę moralną stanowiącą konsekwencję wojennych doświadczeń, podkreśla konkluzja przywołanej rozmowy. Otóż bohater tłumaczy się na koniec gospodarzowi dworu ze swoich prowokacyjnych opowieści potrzebą odreagowania, oczyszczenia traumatycznych doświadczeń. Słowa Szarego brzmią jak komentarz do metafory o „zarażeniu śmiercią” z opowiadania *Buty*:

U nich [Niemców – przyp. B.G.] to jest naturalne, po nich nie można się niczego lepszego spodziewać i... i... ich mi nie żal, to znaczy nie żal mi ich, że oni w to brną, ale żal mi naszych. Nie mówię teraz o tych torturowanych i męczonych, ale o tych, którzy nauczyli się robić to samo.

KL, s. 120

Wydaje się, powtórzmy jeszcze raz, że dla autora opowiadań najważniejszą sprawą było przekazanie autentycznych doświadczeń, które stały się udziałem jego i rówieśników. Właściwe dla twórczości całego pokolenia jest wyczucie, że decyzja o czynie każe posługiwać się bronią dwukierunkową, która uderza w takim samym stopniu w przedmiot i podmiot działań. Przeżywanie własnego zagrożenia nie w kategoriach fizyczności, lecz moralności uzyskało artystyczny wyraz w burzeniu dotychczasowego modelu przedstawiania wojny w literaturze polskiej. Antyromantyczne ujęcie Szczepańskiego nie jest odosobnione. Podobną postawę reprezentuje Baczyński, Gajcy, Borowski, Różewicz. Stanisław Stabro zwraca uwagę na ewolucję stosunku do tradycji romantycznej:

„Dla pokolenia autora *Wyboru* konstytutywną wartością kultury wydawał się romantyczny sprzeciw wobec otaczającej ich rzeczywistości oraz walka narodowowyzwoleńcza gwarantująca poczucie podstawowej tożsamości i zakorzenienia. Los tej generacji wydawał się jej samej początkowo powtórzeniem losów poprzednich pokoleń [...]. Dopiero z biegiem wojennych lat narastała w tej generacji świadomość odmienności sytuacji i różnicy historycznych warunków.”⁴⁸

Wcześniej natomiast Maria Janion pisała o krytycznej analizie legendy romantycznej w wojennych utworach autora *Butów*:

„Zgodnie z tymi założeniami, Szczepański wybiera wątki fabularne ostro obnażające konflikty moralne, wynikające ze starcia wyobrażeń idealnej

⁴⁸ S. Stabro: *Poezja i historia...*, s. 87–88.

rycersko-romantycznej wzniosłości i okrutnego procederu partyzancko-wojennego.”⁴⁹

Szczególna jest także narracja tych pierwszych utworów z tomu *Buty i inne opowiadania*. Powściągliwa, oszczędna w stosowaniu epitetów, wolna od autorskich dygresji osłabiających wymowę przedstawianych zdarzeń, których pomysłodawcami i wykonawcami byli młodzi chłopcy z leśnych oddziałów. Nawet rozważania Szarego są zredukowane do minimum, odzwierciedlają zaś nie żale człowieka słabego, który nie potrafi odnaleźć się w świecie, lecz dojrzałą refleksję, pełną tragicznej świadomości istnienia cienkiej, problematycznej granicy pomiędzy dobrem i złem, wiedzy o wartościach wymagających zapłaty najwyższą ceną. Świadcstwem przekroczenia progu doświadczenia ciemnej strony partyzanckiego życia stała się słynna dzięki potępiającej ocenie Kazimierza Wyki wypowiedź bohatera *Butów*: „Widocznie pół roku wystarcza, żeby zarazić się śmiercią.” (B, s. 80). Krytyk niebezpiecznie odniósł słowa Szarego do postawy autora, jednak przypisał Szczepańskiemu pełną akceptację opisaney sytuacji⁵⁰. A przecież w rozważaniach porucznika, stanowiących znaczną część narracji, pojawia się zdecydowany dystans do opisywanego mordu na Ukraińcach i – jednocześnie – wiedza, że nie można zbrodni uniknąć. To jeden z przykładów tragicznej (w klasycznym filozoficznym znaczeniu) świadomości, jaką zdobyło pokolenie 1920. Czytamy wszak nieco wcześniej w opowiadaniu:

Szary przeżył moment dziwnego rozczarowania. Coś w nim zagrało niewłaściwie. Czegoś zabrakło. Powinien być żywiołowy wstrząs, gniew, protest, przerażenie. Ale nie było tego: przeciwnie, był zupełnie spokojny. W i e d z i a ł tylko, że wyrasta przed nim potworność, i wiedział, że tę potworność spostrzega dzięki formie, w jakiej się zjawiała. Wiedział też, że właśnie formy musi uniknąć. Wszystko to doskonale r o z u m i a ł. Zrozumiał ponadto, że bierny opór, który stosuje, jest już tylko walką o pozory.

B, s. 79

Stąd w twórczości Szczepańskiego poszukiwanie wyższego uzasadnienia niemoralnych wojennych czynów. Paradoksalnie pisarz znajdował taką sankcję w tradycyjnych wartościach poprzednich pokoleń. Nie używał

⁴⁹ M. J a n i o n: *Legenda i antylegenda wojny*. „Literatura” 1975, nr 24, s. 3.

⁵⁰ Por. K. W y k a: *Zarażeni śmiercią...*, s. 342.

jednak – podobnie jak Conrad – wzniosłych słów. Szary i inni pokoleniowi bohaterowie Szczepańskiego opierają się więc na *few simple notions*:

Tu w lesie nie mówiło się o takich rzeczach, ale przecież każdy, kto przychodził tutaj, wszystko jedno, skąd prowadziła jego droga, przychodził przede wszystkim po ów ożywczy oddech i to było jego nagrodą. To pozwalało trwać, współżyć, to pozwalało godzić się na śmierć.

B, s. 309

Jak można zauważyć, Szczepański inaczej niż jego rówieśnicy rozkłada akcenty. Odnajduje mocne oparcie dla wojennych, konspiracyjnych i partyzanckich dylematów moralnych: etykę Conrada. Na literacki wzorzec uzasadniający postawę członków pokolenia wskazał Kazimierz Wyka:

„Wiadomo, że pośród pisarzy nauczycielem honoru i wierności był dla bardziej wymagających i przenikliwych Joseph Conrad. Jego stoicka moralność obywatela się bowiem bez sankcji i gwarancji powodzenia. Staje się również wiernością dla sprawy przegranej. Dla prostszych duchem wystarczył po prostu romantyzm [...]”⁵¹

Nazwisko Conrada pada w tekście literackim autora *Butów* dopiero po wielu latach, choć już wcześniej bohaterowie Szczepańskiego pozostawali pod wyraźnym wpływem etyki pisarza polskiego pochodzenia. Postawę wierności wobec siebie, podjęcia nawet nierównej walki, jeżeli ma ona na celu obronę własnej godności, reprezentował i podchorąży Strączyński, i Michał, i porucznik Szary, wyraża ją także narrator esejów⁵². Szczepański poświęcił wpływowi autora *Lorda Jima* na siebie i rówieśników osobny artykuł, w którym pisał:

„Dla znacznego odłamu mojego pokolenia pisma Conrada były istotnie czymś więcej niż literaturą. Były kodeksem postępowania. Analizując dziś przyczyny tego stanu rzeczy, widzę je przede wszystkim w sytuacji moralnej, jaką wytworzyła okupacja dla tych, którzy przeżywali ją pod znakiem czynnego oporu.”⁵³

Jednocześnie podkreślał różnicę między doświadczeniem życiowym i okolicznościami postępowania bohaterów Conrada a rzeczywistością lat II wojny światowej:

⁵¹ K. Wyka: *Baczyński i Różewicz...*, s. 96.

⁵² Por. S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański...*, s. 195.

⁵³ J. J. Szczepański: *Conrad mojego pokolenia*. „Życie Literackie” 1957, nr 49, s. 3.

„W moim przekonaniu nasz, współczesny tragizm, tragizm sprawdzony doświadczeniami mojego pokolenia, polega na tym, że nie potrafimy już z taką zgрозą przeżywać »utruty swojego człowieczeństwa«. Że przekonaaliśmy się, że można ją znosić stosunkowo łatwo, że jednym słowem człowieczeństwo nasze mniej jest wspaniałe i heroiczne, niż mogliśmy to przypuszczać w okresie próby.”⁵⁴

Tadeusz Drewnowski wyraził swoją opinię o Conradowskim modelu literatury w twórczości Szczepańskiego w takich oto słowach:

„Ale jest to Conrad od prawdziwego Conrada starszy o najgorsze doświadczenia XX wieku, jeszcze bardziej sceptyczny, jeszcze mniej romantyczny.”⁵⁵

Deklaracja Szczepańskiego znalazła tragiczne potwierdzenie w eseju *W służbie Wielkiego Armatora*, przedstawiającym losy Jerzego. Lektura *Lorda Jima* stała się dla bohatera bodźcem do podjęcia zupełnie rozpaczliwej i beznadziejnej próby ocalenia koleżanki, co skończyło się rozstrzelaniem go przez gestapo. Narrator-autor eseju komentuje jednak decyzję swojego rówieśnika następująco:

Jerzy nie popełnił błędu Lorda Jima. Popełnił tylko błąd w praktycznej ocenie rzeczywistości.

WWA, s. 22

Nie kwestionuje więc motywacji decyzji powziętej przez szkolnego kolegę, lecz jedynie brak życiowej rozwagi. Prawdą jest jednak, że wielu młodych ludzi straciło życie, podejmując podczas wojny i okupacji walkę z wrogiem, nawet jeśli wszyscy mieli świadomość przegranej z góry. Takie właśnie stanowisko prezentuje porucznik Szary w *Końcu legendy*, uważanym za obrachunek intelektualny dotyczący postaw pokolenia Kolumbów, wyborów, „jak się bić” i „z kim się bić”. Szary broni swoich decyzji wobec grupy uciekinierów z powstania warszawskiego, reprezentujących racjonalny, ale też i wywołany strachem pogląd, że należało wojnę przeczekać i potem porozumieć się ze zwycięzcą. Porucznik z leśnego oddziału jest bezradny, stawia bowiem na szalę dyskusji nie demagogię, lecz swoje czyny, nie polityczne i osobiste wyrachowanie, lecz wierność ciągle tym samym wartościom. Ostatecznie więc:

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ T. Drewnowski: *Aneks do „Raportu końcowego”*. „Pismo” 1981, nr 2, s. 89.

Czuł się zupełnie zagubiony. Argumenty Sicińskiego wydawały się nie do odparcia, a jednak nie trafiały, nie docierały do istoty rzeczy. Jemu samemu zaś rozpaczliwie brakowało argumentów, brakowało nawet słów do określenia jakichś obrazów, jakichś emocji przepływających przez niego niczym strzępy mgieł pędzone wiatrem.

KL, s. 196

Według Adama Michnika:

„Siciński góruje intelektualnie nad Szarym, a Szczepański, wyposażając go w tak sprawny umysł, stawia przed czytelnikiem poważniejsze wymagania. Racje Sicińskiego są przemyślane, argumenty uszeregowane, a nade wszystko – ma on za sobą nadciągającą rzeczywistość. Cóż może temu wszystkiemu przeciwstawić Szary? Jedynie uczciwość i honor. Nie jest to wiele. Trudno zbudować na tym alternatywną wizję polityczną.”⁵⁶

Bohatera Szczepańskiego nie cechuje zaślepienie ani wobec argumentów warszawskich rozbitków, ani wobec pierwszych sygnałów nowej rzeczywistości politycznej (dyskusji z Sicińskim towarzyszą odgłosy wschodniego frontu). Szary pozostał wierny do końca swoim wyborom.

W twórczym dorobku Jana Józefa Szczepańskiego znalazła się książka szczególna, która również przedstawia pokoleniowe doświadczenia autora. Jest nią dylogia historyczna *Ikar. Wyspa*, ukazująca w warstwie fabularnej losy Antoniego Berezowskiego, polskiego powstańca z 1863 roku, później emigranta i niedoszłego zabójcy cara Aleksandra II, zesłanego do francuskiej kolonii karnej w Nowej Kaledonii. Krytycy od razu dostrzegli zbieżność losów i przeżyć bohatera powieści oraz rówieśników pisarza, wobec czego uznano *Ikara. Wyspę* za parabolę doświadczeń pokolenia przeżywającego młodość w okresie II wojny światowej⁵⁷. Również autor potwierdził taką interpretację, zdradzając w rozmowie z Jackiem Trznadlem swoje szczególne zainteresowanie motywacją czynu Berezowskiego:

⁵⁶ A. Michnik: *Szlak Conrada*. W: I d e m: *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*. Paryż 1985, s. 159.

⁵⁷ Zob. J. Błoński: *Ikar a sprawa polska. Pocztówki krytyczne*. „Życie Literackie” 1967, nr 17, s. 5; M. Czermińska: „Wzlecieć ponad siebie”. W: E a d e m: *Autobiografia i powieść...*, S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański...*; A. Sulikowski: „*Ikar. Wyspa*”. *Dylogia psychologiczno-historyczna*. W: I d e m: „*Nie można świata zostawić w spokoju*”...

„To był indywidualny, herostratesowy gest, wynikający z sytuacji psychicznej powojennej młodzieży. Mnie się to narzuciło jako taka alegoria, mówiąc trochę patetycznie, polskiego losu.”⁵⁸

Jan Błoński widział w postawie bohatera powieści kompleks podchorążego, popychający do czynu także postaci z wcześniejszych utworów pisarza:

„Nieszczesny zamachowiec jest poprzednikiem i przenośnią młodego podchorążego, któremu Szczepański towarzyszył w kampanii wrześniowej (*Polska jesień*) czy w lasach partyzantki (*Buty i inne opowiadania, Dzień bohatera*); równie dzielnego, co przeciętnego, ciśniętego też – z upewniającego kręgu domowych i narodowych tradycji – w wojnę, której moralny i historyczny wymiar nieuchronnie go przerasta... i której konflikty pustoszą go lub nawet miażdżą wewnętrznie.”⁵⁹

Małgorzata Czermińska porównała konstrukcję psychologiczną postaci Berezowskiego oraz bohaterów opowiadań konspiracyjnych i partyzantkich, wskazując na zbieżność doświadczeń pokoleniowych. Jak wykazała, znalazło to dopełnienie również w wyborze podobnej poetyki i motywów w narracji utworów⁶⁰. Analogie losów powstańca z 1863 roku oraz konspiratorów i partyzantów z czasu II wojny światowej wyznacza ten sam wiek, w którym podejmują ważący na ich późniejszym życiu czyn – mają po 20 lat. Podobne motywacje decydują o przystąpieniu Berezowskiego do powstania, a Szarego – do partyzantki. Obaj odczuwają osobistą klęskę: pierwszy – po nieudanym zamachu na cara, drugi – po kampanii wrześniowej. Zbieżności widać w przejściu bohaterów z dzieciństwa w dojrzałość, a także w poniesieniu tragicznych konsekwencji swego postępowania, związanych z wpłataniem jednostkowej biografii w Wielką Historię.

Andrzej Sulikowski i Stefan Zabierowski⁶¹ zwrócili uwagę na paraboliczną konstrukcję przeżyć Berezowskiego na zesłaniu w Nowej Kaledonii, odzwierciedlającą obozowe i łagrowe doświadczenia części pokole-

⁵⁸ J. J. S z c z e p a ń s k i: „Śnił mi się dyktator...”, s. 314; por. także rozmowę J. J. Szczepańskiego z K. i S. Chwinami: „Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło”. „Tytuł” 1993, nr 1, s. 48.

⁵⁹ J. B ł o ń s k i: *Ikar a sprawa polska...*

⁶⁰ M. C z e r m i ń s k a: *Wzlecieć ponad siebie*. W: E a d e m: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987.

⁶¹ A. S u l i k o w s k i: „Nie można świata zostawić w spokoju”...; S. Z a b i e r o w s k i: *Jan Józef Szczepański...*

nia Szczepańskiego. Obaj badacze odwołują się do prac lekarzy, analizujących na podstawie wspomnień byłych więźniów oświęcimskich⁶² zjawiska podobne do opisywanych w powieści: poczucie zupełnego odcięcia od świata, poniżanie ludzkiej godności, odbieranie sensu życia i ucieczkę od tych upokorzeń w marzenia, sny, rzeczywistość nierealną.

Należy jednak podkreślić również i fakt, że w reakcji Berezowskiego na swój los odnaleźć można analogiczne rozterki moralne wyrażane przez generację 1920. Bezpośrednie uwikłanie w historię, która wymaga od młodego człowieka podjęcia czynu tyleż heroicznego, co ofiarnego – bo idzie tu o poświęcenie własnego życia, pewnych ideałów, a także wartości etycznych – rodzi refleksje głębsze, sięgające najskrytszych pokładów ludzkiej świadomości. Bohater-powstaniec poszukuje transcendentalnego uzasadnienia sensu własnego losu. Mimo głębokiego przeświadczenia o słuszności dokonanego wyboru, opartego na dochowaniu wierności sprawom uznanym za najważniejsze, bohater stale prowadzi rachunek sumienia, ocenia swoją postawę zarówno przed, jak i po zamachu na cara. W noc poprzedzającą zaplanowany czyn dokonuje duchowego przygotowania i oczyszczenia. Przychodzi wówczas metafizyczna refleksja:

Teraz dopiero uświadamiał sobie rozmiary swego osamotnienia. Odcięty nie tylko od świata ludzi... [...] – Przecież nie jestem zbrodniarzem – powiedział. Wydało mu się, że wszystko, co ludzie wymyślili dla własnego zbawienia, dla ocalenia wiary we własną prawość, jest rodzajem magicznego teatru. Więc i na to jeszcze powinien znaleźć w sobie siły: prawo i sąd, i rozgrzeszenie.

I, s. 85

W czasie pobytu na zesłaniu dokonany przez Antoniego wybór podlega dalszym rozważaniom: musi zostać oswojony w psychice jako niedaremnym:

Podczas tych nieustannych rozpamiętywań zdarzało mu się ocierać o niepokojące pytania, na które nie chciał odpowiedzieć, które należało oddalić niczym oszczędne podejrzenia. Czyżby żałował jednak tego, co zrobił? Jeśli tak było, musiałby całe swoje życie uznać za pomyłkę bez sensu, a siebie za wariata lub niedorostka zamieszanego przez lekkomyślne zuchwalstwo w sprawy zbyt poważne na jego wiek i rozeznanie. Ratował się więc ucieczką ku innym obrazom, mającym potwier-

⁶² Przywołują oni książkę A. Kępińskiego: *Rytm życia*. Wyd. 4. Kraków 1983.

dzieć dojrzałość i słuszność jego uczynków. [...] Wracały wątpliwości. Borykał się z nimi w stanie pół snu, pół jawy, nocą i w dzień, kiedy zapadał w ożywione wewnętrzna rozterką drzemki. „Dlaczego ja” – pytał sam siebie, zdumiony, zmierzyszy w przypiływie jasnowidzącej pokory głębię swojego osamotnienia i słabości.

W, s. 95–96

Szczepański, wyrażając w refleksjach Berezowskiego dylematy nieobce także i Szaremu, jeszcze raz podważa romantyczny mit niepodległościowego czynu. Legendę odziera z chwały triumfu, przedstawia moralne niepokoje narodowego bohatera, eksponuje brutalną rzeczywistość długiego, codziennego ponoszenia konsekwencji przegranej walki.

„Szczepański był w stanie ukazać inny model patriotyzmu, patriotyzm okresu niewoli, jakże różny od rycerskiego starcia z przeciwnikiem”⁶³ – pisze Stefan Zabierowski i konkluduje, że dzieje Berezowskiego „stanowią analogię z losami wielu tych, którzy doświadczenie drugiej wojny światowej przeżyli”⁶⁴.

Tę antylegendową i burzącą romantyczne stereotypy walki postawę Szczepańskiego w przedstawianiu dylematów swoich rówieśników zmieni stopniowo upływ czasu. Jak już zauważono, pierwsze pokoleniowe reakcje autora *Polskiej jesieni*, znajdujące odzwierciedlenie w opowiadaniach, a także w powieści o Berezowskim, są zbieżne z moralną problematyką na przykład poezji wojennej innych członków generacji.

Spór pokoleniowy

Twórczość Szczepańskiego, mimo wyraźnych zbieżności z dylematami wyrażanymi w utworach najwybitniejszych twórców pokolenia, ma jednak nieco inny status. W przeciwieństwie do poezji, natychmiastowo reagującej na aktualne doświadczenia, prozatorskie utwory pisarza – z wyjątkiem *Polskiej jesieni* – powstawały po najdotkliwiej przeżywanych przez generację wydarzeniach. Dystans ujawniający upływ lat najlepiej uwidocznia się w *Trzech czerwonych różach*, których kompozycja oparta jest na współ-

⁶³ S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański...*, s. 207.

⁶⁴ Ibidem.

istnieniu dwóch planów czasowych. Pierwszy dotyczy wydarzeń współczesnych: pogrzebu matki Anny, drugi – wspomnień sięgających dzieciństwa, okupacji i powojennej historii, opowiadających między innymi o sprawach związanych z osobą bohaterki, której przeznaczona została rola reprezentantki pokolenia rodziców. W eseju generacyjny głos brzmi głównie wtedy, gdy należało zaznaczyć różnicę z poprzednikami. Narrator swój pokoleniowy spór prowadzi w nawiązaniu do myśli angielskiego pisarza:

W którejś ze swoich powieści Aldous Huxley pisał o pokoleniach jako o odrębnych narodach maszerujących pod własnymi sztandarami. Skłonny byłem przyznać mu rację.

TCzR, s. 146

Kontynuując tę metaforę można powiedzieć, że na sztandarach widniały inne hasła dotyczące przeżywania wojny, rozumienia procesów historycznych, stosunku do tradycji, odwoływania się do filozofii.

Młodzi odczuwali przede wszystkim wyższość swoich doświadczeń pokoleniowych, gdyż zetknęli się z wojną na skalę totalną. Ich przeżycia, w przeciwieństwie do wydarzeń, w których brali udział ojcowie, burzyły cały dotychczasowy system wartości. W eseju Szczepańskiego przewija się temat dyskusji międzygeneracyjnych, w których młodzi bohaterowie manifestują nieporównalność i tragiczną wyjątkowość tego, co przeżywają. Świadomość własnej odrębności obecna jest także w refleksji postaci występujących we wcześniejszych opowiadaniach. Oto fragment ze *Stajni na Celnej*:

[...] zaporą dzieląca go od matki staje się coraz trudniejsza do przebycia. Chce być solidarny z okrucieństwem swoich czasów i ich surowość, ich zwierzęca podłość budzi w nim złą, zapiekłą dumę.

SC, s. 448

z rozmowy z panem Woyną w *Końcu legendy*:

Ten pokój, taki cichy i czysty, nie był odpowiednim miejscem na tego rodzaju historie. Ale właśnie kontrast podniecał Szarego. Zapalił się, znajdował jakąś niezdrową satysfakcję w konfrontowaniu tamtych obrazów z wykwintem Chopinowskiej tęsknoty i elegancją stylowych biedermeierowskich mebli.

KL, s. 119

z *Trzech czerwonych róż*:

Ciągle konfrontowanie „jej” wojny z „naszą” wojną wytwarzało w nas rodzaj zacieklego szowinizmu naszego własnego przeżywania klęski i walk, naszych własnych niebezpieczeństw. Tamto dawne wydawało się zabawą rozpoetyzowanych marzycieli, jakimś teatrem, na który z twardego parkietu „prawdziwego” życia spogląda się ze sceptycznym uśmieszkiem. Wszystkie dawne słowa tej sztuki brzmiały nam bezużytecznie. Nawet terminu „patriotyzm” wystrzegaliśmy się podejrzliwie.

TCzR, s. 123

Potwierdzenie wcześniej powstałego w świadomości pokolenia poczucia swoistości i wyjątkowości losów odnaleźć można w pracy Zdzisława Jastrzębskiego⁶⁵.

Szczepański, zaznaczając różnice międzygeneracyjne, szczególną uwagę zwraca na odmienny język, którym posługiwało się młode pokolenie. Szło oczywiście o słowa wyrażające stosunek do obowiązków narzucanych przez historię. Bohater *Trzech czerwonych róż* komentuje wiersze matki Anny⁶⁶:

Różnica polegała na tym, że w moim pokoleniu egzaltacja uchodziła za rodzaj nieprzyzwoitości.

TCzR, s. 87

W eseju *W służbie Wielkiego Armatora* autor – także głosem pokolenia – charakteryzuje ostrożną postawę wobec utrwalonych w niepodległościowej frazeologii wielkich słów:

Kiedyś sprawy były prostsze. Wystarczały hasła: „Bóg i Ojczyzna” albo „Za wolność i lud”. Wydaje mi się, że byliśmy jakoś dziwnie wstydliwi. Hasła widniały na winietach tajnych gazetek, w programach polityków, ale my nie wypowiadaliśmy ich nigdy. Dla nas te słowa były czymś w rodzaju tabu.

WWA, s. 25

⁶⁵ Z. J a s t r z ę b s k i: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 62 i nn.

⁶⁶ Bohaterka to postać autentyczna, Zofia Zawiszanka, działaczka niepodległościowa i poetka, wspominana między innymi przez Andrzeja Romanowskiego jako autorka wydawnego pod pseudonimem Anny Wiśniowieckiej tomu poezji *Głos wśród burzy* (Lwów 1918), zob. w: A. R o m a n o w s k i: „*Przed złotym czasem*”. *Szkie o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*. Kraków 1990.

W oczywisty sposób odmiennosc językowych preferencji przekładała się na wybór tradycji literackiej. Pokolenie 1920 nie poszukiwało lektur ani u romantyków, ani u romantycznych kontynuatorów. Narrator *Trzech czerwonych róż* wspomina o wspólnych wieczornych spotkaniach przy głośnym czytaniu, na których dochodziło do irytującej wymiany zdań na temat literatury między młodzieżą a reprezentantką starszych – „ciociunią”. Przykładu preferencji czytelniczych młodszej generacji dostarcza następujący fragment:

[...] czytaliśmy *Króla Ubu*. Pokraczny, sztubacki humor Jarry'ego okazywał się znakomitym zakłębem przeciwko absurdom i grozom otaczającej nas rzeczywistości. Nic nie było nam bardziej potrzebne niż karykatura. Władza, przemoc, nawet zbrodnia w błazeńskiej czapce grandguignola wydawały się już rozbrojone i pokonane. Śmiech wyzwał nas od strachu, groteskowy język dostarczał bezpiecznych eufemizmów.

TCzR, s. 119

Poetyka groteski pełniła więc funkcję terapeutyczną; była ucieczką od koszmaru przeżywanego życia, a zarazem sposobem odreagowania i wyzwolenia się z grozy codziennych sytuacji. Na te same motywacje, lecz dotyczące twórczości członków pokolenia wojennego, zwraca uwagę Jastrzębski:

„Groteska u pisarzy wojennych współwystępowała z poetyką awangardową. Zyskała też wówczas swe uzasadnienie – okazała się produktem, a jednocześnie najbardziej chyba odpowiednim środkiem wyrazu okupacyjnego koszmaru [...], a także wynikała z procesu przewartościowania, jakiego dokonała wojna, i przewartościowań, których w rezultacie doświadczeń dokonało młode pokolenie – tak w stosunku do tradycji, jak do całej postawy wobec kultury, wobec życia.”⁶⁷

Wyrażająca zgorszenie reakcja matki Anny na *Króla Ubu* charakteryzuje zupełnie inną świadomość czytelniczą jej generacji i poszukiwanie odniesień do okupacyjnej sytuacji w odmiennych, romantycznych lekturach (*Nie-Boskiej komedii*) i romantycznej historiozofii (*Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*). Odrzucenie przez rocznik 1920 mesjanistycznej narodowej formy wynikało z jednej strony ze zmiany historycznych warunków, w jakich młode pokolenie dorastało, a z drugiej – z poszukiwa-

⁶⁷ Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 253.

nia odmiennej filozofii życiowej. Szczepański pisze wprost, polemizując ze stereotypami narodowej formy, o różnicy pokoleniowej świadomości:

A my nie chcieliśmy poddać się paraliżującemu poczuciu polskiego fatum. Nie chcieliśmy peleryny tamtego Konrada z celi bazylianów ani bagnetu Kordiana, ani szynelu Żołnierza Tułacza. Chodziło nam o takie uzasadnienie naszej wierności, które nie wymagałoby oderwania się od ziemi. A także o wyznaczenie kompromisu pomiędzy ryzykiem a słabością.

WWA, s. 11

Jak wykazaliśmy, literackich wzorców, uzasadniających wybory rówieśników autora *Polskiej jesieni*, dostarczył Joseph Conrad. Filozofia – a jak mówi narrator *W służbie Wielkiego Armatora* – metafizyka pisarza stała się uniwersalnym ekwiwalentem partykularnej, polskiej heroicznej legendy. Tom *Przed nieznanym trybunałem* otwierają i zamykają eseje o Conradzie. W pierwszym z nich, *W służbie Wielkiego Armatora*, autor *Smugi cienia* przedstawiony został jako duchowy patron pokolenia 1920, jako wyraziciel dwóch co najmniej problemów określających specyfikę generacji Szczepańskiego. Conrad uświadamiał powszechne, a nie wyjątkowe występowanie sytuacji, które skazują człowieka na dokonywanie dramatycznych wyborów moralnych oraz dostarczał metafizycznego uzasadnienia kierunku owych wyborów: była nim wierność raz przyjętej, choć być może z czasem skazanej na przegraną, sprawie. Narrator *W służbie Wielkiego Armatora* określił taką postawę jako „dumną rozpacz” (WWA, s. 23).

Okazuje się zatem, że odmienny język, jakim posługiwała się generacja Szczepańskiego, oraz odmienna tradycja literacka, do której się odwoływała, były elementami składającymi się na wyznawaną filozofię. W niej należy szukać źródeł pokoleniowego sporu.

Pokoleniowa legenda

W prozie Szczepańskiego oprócz zdecydowanej postawy odbrażowania romantycznej legendy powstańczej dostrzegamy obronę bohaterów, którzy podejmują walkę. Ta ambiwalencja wyraźniej przedstawiona zo-

stała w późniejszych tekstach, zwłaszcza w *Trzech czerwonych różach* czy w *Łunie za lasem*, gdzie obraz losów pokolenia czasami ma nawet charakter mitologizujący.

Autor *Butów* należy do tych pisarzy pokolenia 1920, którzy kontynuują generacyjny temat, przedstawiając powojenną historię swoich rówieśników. *Trzy czerwone róże*, a także *Tapczan gestapowca*, *W służbie Wielkiego Armatora* czy *Dwie szale* przynoszą refleksje, w których przebija rozczarowanie sytuacją w powojennej rzeczywistości, brakiem właściwej, słusznej oceny wojennych i okupacyjnych postaw generacji, z którą Szczepański coraz wyraźniej się utożsamia. Pisarz wyraża poczucie zepchnięcia części pokolenia poza margines społecznych i politycznych rozrachunków. *Tapczan gestapowca* rozpoczyna się aluzją, ale czytelną, do odczuć wobec, jak to określano eufemistycznie, nowej rzeczywistości, wyznaczonej układem w Jalcie:

Wojna wyrzuciła nas na brzeg – tak obolałych i słabych, że nie starczyło nam sił nawet na radość z ocalenia. Cudzoziemcy dziwili się naszym uśmiechom – roz-targnionym i księżycowo bladym. Był to odbłask nabytej na dnie mądrości, która wkrótce miała pójść w zapomnienie. Mądrość polegała na nauce hierarchii waż-ności spraw. Kolejno rezygnowaliśmy z mienia, z przyzwyczajęń i nazwisk dla ratowania życia. Życie poświęcaliśmy w obronie ludzkiej godności.

TG, s. 29

Okazało się bowiem, że nowa władza wcale nie potrzebowała bohaterów legitymujących się znakiem AK. Szczepański w swoich opowiadaniach nie unika poruszania drażliwych tematów związanych z polityką pojałtańskiego państwa, dyskryminującą zasługi części społeczeństwa, reprezentującego w czasie okupacji odmienną opcję polityczną. Jak ważne dla pisarza stało się zadanie odkłamania narosłych w powojennych latach ciemnych mitów, świadczy częste podejmowanie podobnych motywów, opisujących szykany, którym poddawała władza młodzież z AK. Bohater, wspominając powojenne czasy, zawsze wróci do sceny ujawniania swojej partyzanckiej działalności i przestłuchiwań przez UB (*Manekin*, *Dwie szale*, *Łuna za lasem*). Aż trzykrotnie powraca wątek związany z prowadzoną wówczas propagandą plakatową, w tekstach autora *Kadencji* służący jako jawny przykład niesprawiedliwego, politycznego osądu wojennego fragmentu biografii pokolenia spod znaku AK. Opis z *Manekina*:

Nie doceniałem w pełni tego pierwszego afisza. [...] Patrzyliśmy na pokracznego karła symbolizującego naszą wieloletnią walkę ze złem – wszystko, co mogliśmy przeciwstawić pohańbieniu i przemocy.

M, s. 217

Plakat ten, autorstwa Włodzimierza Zakrzewskiego, nosił tytuł *AK – zapluty karzeł reakcji*⁶⁸. Przywołany jest przez Szczepańskiego z bardziej już czytelnym opisem również w *Dwóch szalach* oraz w *Łunie za lasem*:

A na początku tej drogi, zaraz po wyjściu z lasu, symboliczny obraz: biegnący do zwycięskiego ataku bohater i obmierzły potworek z literami AK na brzuchu – „zapluty karzeł reakcji”. Ten plakat, patronujący aktowi „ujawniania się” znad biurków ewidencyjnych oficerów, musiał pozostać na zawsze w pamięci każdego z nas.

LN

Wspomniane okoliczności zapoznania się z propagandowym afiszem: przymusowe ujawnienie się żołnierzy AK wobec nowej władzy, znajdują potwierdzenie w biografii autora⁶⁹.

Opowiadaniem, w którym zasygnalizowane są restrykcje, jakim poddano młode pokolenie po wojnie, jest *Manekin*. Bohater przedstawia typową dla wielu jego rówieśników sytuację szantażowania przez służby bezpieczeństwa, nalegania na ujawnianie swoich kolegów. Narzuca się w utworze, co podpowiada sam narrator, analogia do czasów okupacji, kiedy gestapo także zmuszało do współpracy. Refleksje bohatera opowiadania wyrażają gorycz z powodu eliminowania biografii pokolenia, niewygodnej dla przedstawicieli nowego porządku politycznego, co szczególnie wyraźnie zaznacza się podczas wielokrotnego wypełniania personalnych druków przy okazji kolejnych przesłuchań:

Jakże bezbarwnie, jak wymijająco streszczałem tę moją przeszłość, z której czerpałem kiedyś tyle otuchy, nawet dumy! To nawet nie była już moja przeszłość. Tu były „dane” z wielokroć wypełnianych ankiet. Ale jeszcze za dużo tkwiło w nich aluzji do prawdziwego życia.

M, s. 223

⁶⁸ Por. M. F i k: *Kultura polska po Jalcie*. Londyn 1989, s. 28–29.

⁶⁹ Zob. J. J. S z c z e p a ń s k i: „Śnił mi się dyktator...”, s. 310; I d e m: „Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło”...

Reakcją na szykany ze strony funkcjonariuszy wymuszających podanie prawdziwego nazwiska ukrywającego się kolegi jest świadcząca o bezsilności próba obrony współuczestnika partyzanckiej działalności. Wypowiedziane przez narratora opowiadania słowa odnoszą się jednak do wszystkich członków generacji poddanych inwigilacji i represjom ze strony władzy:

Jakimże niebezpieczeństwem dla państwa może być taki Adam? Człowiek, który odważnie walczył z Niemcami, a po wojnie cały poświęcił się pożytecznej pracy, zyskał powszechne uznanie dla swojej fachowej wiedzy, uczciwości, energii. Co można mu zarzucić? Dlaczego tropi się takich ludzi? O co się ich podejrzewa?

M, s. 224

Wspomnienia towarzyszące opisowi plakatu kończy krótka, ale znacząca uwaga narratora, wykazująca, jak język politycznej propagandy dewastował niepodważalną – wydawałoby się – wartość patriotycznego działania:

Dlaczego nasza ofiarność w walce stała się zdradą? Jedno dobro i drugie dobro były aż tak sprzeczne ze sobą?

M, s. 219

Również w opowiadaniu *Tapczan gestapowca* znajduje się podsumowanie powojennych losów pokolenia. Zawiera ono znaczące uwagi o zepchnięciu przez nową władzę na margines tej części generacji, która podjęła w czasie wojny czynny opór lub walkę. Fragment ten jednak pełni również funkcję pewnej – wypowiedzianej jeszcze nieśmiało – rehabilitacji grupy, co jest podkreślane przekonaniem narratora o słuszności dokonanych w czasie wojny wyborów, być może oficjalnie nigdy nie docenionych:

Ale egzamin nie został zaliczony. W nowym świecie, który okazał się odpowiedzią na świat naszych ojców i dziadków, pytano nas co najwyżej, co robiliśmy i co posiadaliśmy przed wojną. Zdobyte doświadczenia pozostawiono nam do prywatnego użytku. Najpraktyczniej było utopić je w zapomnieniu. Nie sądzę jednak, aby przepadły one bez śladu. Trudno tylko ocenić korzyści tej nauki, które może przyjdzie nam zabrać do grobu, bez możliwości podzielenia się nimi z kimkolwiek.

TG, s. 29

W opublikowanym później eseju *Łuna za lasem* autor przedstawił bardzo czytelnie i jednoznacznie powojenne doświadczenia pokolenia wiernego swoim ideałom. Ponownie zwracał uwagę na restrykcje, jakim poddawano część generacji spod znaku AK. Wyraźniej – sprzyjał temu czas publikacji – upominał się o rehabilitację powojennej biografii rówieśników:

My z tamtych czasów nie przetrwaliśmy do dzisiaj. Coś się z nami stało. Coś gorszego niż upływ lat. Skóra Wilków, Orłów, Kmiciców nie zwiotczała na nas, po prostu nie podeszła tłuszczem i limfą w nieuniknionym procesie starzenia się. Myśmy ją porzucili – myślałem. A raczej została z nas zdarta.

ŁN

Upływ czasu sprzyja powstawaniu legendy, zmianie punktu spojrzenia na wojnę i okupację. Wyrazem tego jest stopniowo rodząca się świadomość wspólnoty z ojcami i przede wszystkim akceptacja tradycji, którą poprzednia generacja reprezentuje. Pogrzeb bohaterki *Trzech czerwonych róż*, matki Anny, staje się pretekstem do wypowiedzenia słów świadczących o międzypokoleniowej więzi:

Jeżeli tak trwamy uporczywie przy tym niewydarzonym pożegnaniu, to nie tylko z powodu długów wdzięczności [...], ale i dlatego, żeby zaświadczyć – komu? sobie przede wszystkim – że opowiadamy się za tym, czego nie kwapiliśmy się czy nie umieliśmy jej wyrazić, nie za naszymi lekkomyślnymi uśmieszkami i nieopanowanymi odruchami naszych nerwów.

TCzR, s. 92

Łączność z ideałami przodków zapowiadała już refleksja narratora eseju dokonana przy okazji wspomnień okupacyjnych wieczorów, podczas których dochodziło do generacyjnych sporów z matką Anny:

Nikt z nas nie podjąłby się i nie umiałby jej wyjaśnić, że uwikłani w ten sam od pokoleń mit Feniksa szukamy nadal stosownych do czasu podstawów i broni.

TCzR, 121

Maria Janion w ten sposób określiła stanowisko autora *Rafy*:

„Mówi on ciągle o tym, jak każde kolejne pokolenie musi sobie Polskę przyswoić i uwewnętrznzić, napiętnować sobą, by mogło ono żyć dalej

autentycznym życiem. Wyczucie różnicy, ale i jedności pokoleń, stanowi jeden z ulubionych tematów i problemów Szczepańskiego.”⁷⁰

Wcześniej generacja ojców stawiana była na biegunowej pozycji, jednak upływ czasu sprzyja rodzącej się stopniowo świadomości wspólnych tradycji. *Łuna za lasem* stała się świadectwem akceptacji przez Szczepańskiego kombatanckiego statusu jego pokolenia. Wypowiedź dowódcy wygłoszona na kombatanckim spotkaniu w kościele utrzymana jest w retoryce żołnierskich przemówień (co wyjaśnia jej nieco patetyczny charakter), niemniej wyraża przekonanie o podjęciu przez leśne oddziały niepodległościowej tradycji przodków:

Nie o takiej Polsce marzyliśmy kiedyś. Nie tak wyobrażaliśmy sobie zwycięstwo. Ale, kochani, życie człowieka jest krótkie, a naród trwa, mimo wszystkich przeciwności, i trwać będzie nadal. Żadne klęski poprzednich pokoleń nie zabiły w nim umiłowania wolności. Mamy już dzieci, wnuki. One znać będą prawdę o naszej walce. A my odejdziemy ze spokojnym sumieniem, bo spełniliśmy obowiązek polskiego żołnierza.

ŁN

Wczesny Szczepański pisze o wyjątkowości i tragicznym okrucieństwie losu rówieśników, w prowokujący niemal sposób akcentuje konieczność dokonywania wyborów, które, stosownie do ówczesnej sytuacji, niewiele miały wspólnego z rycerską czcią pradziadów. Szczepański późny zwraca uwagę na związek swojej generacji z historią narodu, przy czym ujawnia wzajemną zależność; pierwsze pokolenie w wolnej Polsce, uwolnione od narodowych zobowiązań, wychowane w atmosferze patriotycznej i politycznej swobody, w pewnym momencie postawione zostało w sytuacji odpowiedzialności za kształtowanie dalszych wydarzeń i z honorem podjęło wyzwanie historii. Poczucie konieczności rehabilitacji pokoleniowej biografii – pojawiające się w utworach z lat 70. i 80. – powoduje, że romantyczna tradycja okazuje się nośnym argumentem nobilitującym wartość rówieśniczego czynu.

Najciekawiej literacko została przedstawiona zmiana generacyjnej świadomości w *Trzech czerwonych różach* dzięki wykorzystaniu dwóch planów czasowych. W perspektywie synchronicznej narrator akcentuje odrębność sytuacji historycznej i świadomości pokoleń, natomiast w per-

⁷⁰ M. Janion: *Legenda i antylegenda wojny*. „Literatura” 1975, nr 25, s. 14.

spektywie diachronicznej ujawnia przede wszystkim wspólnotę tradycji kolejnych generacji.

*
* *

Obraz pokolenia w utworach Szczepańskiego potwierdza w dużym stopniu teoretyczne uwagi o tym socjologicznym i literackim zjawisku. Zaobserwować można wyraźne akcentowanie przeżycia wspólnego dla rówieśników, świadomości grupowej przynależności i odrębności wobec innych generacji, a także wyjątkowości losów („pokoleniowość przytrafia się tylko niektórym” – twierdzi Garewicz⁷¹).

Początkowa demitologizacja pokolenia ustępuje miejsca tworzeniu generacyjnej legendy, na co mają wpływ następujące czynniki: przeżycie pokoleniowe, przypadające na czas młodości, który zawsze będzie najpiękniejszym okresem życia, wspominanym z nostalgią, polityka PRL-u polegająca na degradowaniu zasług części społeczeństwa, szykanowaniu lub choćby tylko usuwaniu w cień sporej grupy ludzi, niedoskonałość ludzkiej pamięci, która po latach zaciera się lub poddaje wersjom pamięci zbiorowej czy historyków. Takie uwagi odnajdziemy w późnym opowiadaniu *Łuna za lasem* i w eseju *W służbie Wielkiego Armatora*.

⁷¹ J. Garewicz: *Pokolenie...*, s. 140.

PISARZ INTELIGENCJI

W dotychczasowych krytycznych opracowaniach twórczości autora *Ikara* i *Wyspy* unikano podejmowania problemu inteligenckiego bohatera – stałej postaci większości, jeśli nawet nie każdego utworu pisarza.

Ciekawym i znaczącym wyjątkiem jest zwrócenie uwagi krytyków na inteligenckie cechy podchorążego Strączyńskiego z *Polskiej jesieni*. Taka ocena postaci była jednak traktowana instrumentalnie, jako pretekst do ideologicznych postulatów dotyczących wymowy powieści. Dzisiaj można dołączyć je do przykładów krytyki zależnej, będącej na usługach czynników pozaliterackich. W pierwszych recenzjach (jeszcze sprzed 1956 roku) podkreślano bowiem inteligenckość jako cechę wyróżniającą żołnierza-narratora, ale czyniono zarzuty co do wpływu statusu społecznego bohatera na kształt ideowy utworu: jednostronny, wąski sposób przedstawienia wydarzeń oraz brak uogólnień i oceny politycznych aspektów klęski wrześniowej¹. Niemniej jednak jest to chyba jedyny utwór Szczepańskiego, w którym dostrzeżono inteligenckie cechy bohatera i wyraźnie je akcentowano, choć nie ten problem stanowił główny nurt podejmowanych przez recenzentów zagadnień.

Przypomnijmy pierwsze oceny, pamiętając o obecności socrealistycznej nowomowy w krytyce literackiej ówczesnych lat. Równieśnik Szczepańskiego, Lesław Bartelski, na marginesie swoich uwag dostrzegł w kreacji Strączyńskiego stereotyp przedwojennego inteligenta (drobnomiesz-

¹ Problem ten przedstawił szczegółowo A. Suliowski: „*Nie można świata zostawić w spokoju*”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. Lublin 1992, rozdz. *Narracja pierwszoosobowa i wynikię stąd nieporozumienia*.

czański status i świadomość ukształtowaną na lekturze popularnego „Ika-ca”, czyli „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”), czego rezultatem jest nakreślony w powieści „mimowolny obraz inteligenckiego kołtuna”². Włodzimierz Maciąg zarzucił autorowi, że uczynił bohatera „naiwnym” i „infantylnym”, niezdolnym do jakichkolwiek ideologicznych uogólnień, ulegającym wpływowi propagandy dowódców wbrew własnym doświadczeniom. Krytyk widział dysonans między potencjałem wiedzy i świadomości bohatera a stosunkiem tej postaci do przeżywanych wydarzeń, stwierdzając: „[...] tym to dziwniejsze, że Strączyński jest chłopcem wykształconym”³. Z zarzutem Maciąga polemizowała Zofia Starowieyska-Morstinowa, tłumacząc postawę podchorążego właśnie gruntowną edukacją, z której wypływa świadomość własnych ograniczeń i sceptycyzm wobec wszelkich uogólnień⁴. Również Zdzisław Najder podkreślał inteligenckie wykształcenie i wychowanie, które decydują o szkolnym – podręcznikowym i katechizmowym stereotypie widzenia wojny, co zresztą, jak się okaże, musi bohater zrewidować w toku kolejnych doświadczeń⁵.

Świadectwem czasów stało się także omówienie dwóch powieści Szczepańskiego (*Portek Odysa* i *Polskiej jesieni*) dokonane przez Zbigniewa Pędzińskiego⁶. I ten krytyk bowiem nie ustrzegł się ideologicznej interpretacji bohaterów. Na podstawie zbieżności ich inteligenckiej postawy (żeby nie rzec inteligenckiego światopoglądu) wysunął jednak interesujące i przede wszystkim zasadne spostrzeżenie o podobieństwie narratorów obu powieści:

„Stwierdzam to rodzinne podobieństwo [...] w sensie takiej samej genealogii społecznej obu tych bohaterów, w sensie reprezentowania przez nich podobnego horyzontu poznawczego zarysowanego przez warstwę, z której wyszli.”⁷

² L. M. Bart [Bartelski]: *Monotonia Września*. „Nowa Kultura” 1955, nr 34, s. 6.

³ W. Maciąg: *Wrzesień w oczach prostego żołnierza*. „Życie Literackie” 1955, nr 27, s. 4.

⁴ Z. Starowieyska-Morstinowa: *W dżungli teraźniejszości*. „Życie Literackie” 1955, nr 38, s. 4.

⁵ Z. Najder: *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. „Twórczość” 1958, nr 3, s. 124–131.

⁶ Z. Pędziński: *Inteligent a sprawa polska*. W: I d e m: *Dalecy i bliscy*. Poznań 1957, s. 174–181.

⁷ Ibidem, s. 174–175.

Pędziński, mimo że wyraża swój niepokój o postawę pisarską autora, porusza wszakże kilka istotnych uwag. Dotyczą one podkreślania w obu powieściach związku losów i doświadczeń bohatera z przełomowymi momentami w historii Polski, przedstawienia – w ramach inteligenckich refleksji – pewnych uogólnień i historiozoficznych komentarzy do przeżywanych wydarzeń, a także zarysowania wzajemnych powiązań „sprawy polskiej” z „problemem miejsca inteligenta w niedawno dziejących się sprawach naszego narodu”⁸.

Późniejsze utwory łączą charakterystykę Strączyńskiego i bohatera wojennych opowiadań, akcentując zwłaszcza wierność tradycji, przejętej jako spuścizna po rodzinnym wychowaniu i szkolnej edukacji, co pośrednio wskazuje na inteligencki rodowód systemu wartości i kultury tej postaci⁹.

Dopiero jednak Jan Błoński w swoim szkicu dotyczącym stereotypowych wyobrażeń Polaka w powojennej literaturze polskiej podjął się analizy inteligenckiego wzorca reprezentowanego przez podchorążego z *Polskiej jesieni*. Badacz podkreśla przede wszystkim typowość cech wpływających na postępowanie bohatera i ich naturalne, spontaniczne przejęcie jako rezultat wpajanego ideału wychowawczego w międzywojennej szkole i – co trzeba podkreślić – w przedwojennej inteligenckiej rodzinie. Czytamy:

„Dwudziestoletni podchorąży jest na tyle dojrzały, aby całkowicie nasiąknąć wartościami i zwyczajami własnego środowiska; na tyle jednak młodzieńczy, aby żadnej uszczegółowionej (intelektualnie, religijnie, politycznie) postawy nie wybrać. Uzewnętrznia on miary i normy swego świata tak dobrze, że nie musi on ich nigdzie wypowiadać, aby nas przekonać, że pozostał im wierny [...]. A jednak postępowanie bohatera zmierza spontanicznie do wypełnienia moralnego i społecznego kodeksu, który został przyjęty m i ł c z ą c o i właściwie n i e ś w i a d o m i e [podkr. – B.G.]”¹⁰

⁸ Ibidem, s. 180.

⁹ Pierwszy tezę taką postawił Jan Błoński: *Los podchorążego*. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 18, s. 4; następnie m.in. M. Sprusiński: *Ikar i luna wypełnienia*. „Literatura” 1974, nr 24, s. 3; W. P. Szymański: „Łakomstwo świata”. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 40–41; B. Kazimiერczyk: *Oścień sumienia*. „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 4, s. 51–59; M. Orski: *Jak się bić?* „Przegląd Powszechny” 1988, nr 9.

¹⁰ J. Błoński: *Polak – jakim go widzą, jakim siebie marzy*. W: *I d e m: Kilka myśli co nie nowe*. Kraków 1985, s. 62 (cytaty podaję z tego wydania); wersja krótsza w: „Literatura” 1976, nr 6–7; inne przedruki w poszerzonej wersji w: *W kręgu literatury Polski Ludowej*. Red. M. Stępień. Kraków 1975; J. Błoński: *Odmarsz*. Kraków 1978.

Czy rzeczywiście ten kodeks został zaakceptowany bezwiednie, będziemy się jeszcze zastanawiać w dalszej części. Tymczasem należy stwierdzić, że Strączyński wzbudza jednak szacunek Błońskiego, z powodu dochowania wierności otrzymanym w toku wychowania kodeksom i systemowi wartości. Typowości zaś dopatruje się krytyk w przykładowym wręcz reprezentowaniu „ideału wychowawczego” minionej, bo zakończonej wybuchem wojny, epoki. I jeżeli badacz przywołał *Polską jesień* jako pierwszą z powieści powojennych, w których problem stereotypu Polaka wysuwa się na plan główny, to miał na myśli – sędzę – wzorzec najbardziej rozpowszechniony, o którym sam pisze, że „jest w nim niemało z etosu szlacheckiego, urzędniczej praktyki, z narodowej osobliwości i społecznego umiejscowienia właściwego polskiej inteligencji”¹¹. W tak zarysowanej charakterystyce Strączyńskiego nie mieści się więc ani karykatura, ani snobizm, ani dydaktyzm, ani odreagowanie kompleksów. Elementy te wpływały na powstawanie literackich schematów interesującej nas postaci. Błoński jako pierwszy zwraca uwagę na to, że Szczepański kreśli odmienny niż u wielu innych pisarzy wizerunek polskiego klerka. Powstały przecież w literaturze polskiej okresu międzywojennego, a także powojennego, utwory, w których sylwetki bohaterów kreują literackie stereotypy Polaka-inteligenta. Postać Strączyńskiego nie ma z nimi nic wspólnego – o czym pisze krytyk następująco:

„Podchorąży Szczepańskiego nie jest ani oleodrukowym żołnierzem Żukrowskiego, ani obolałym intelektualistą Brandysa. Nie jest inteligentem ofiarnikiem jak u Żeromskiego, przewodnikiem jak u Dąbrowskiej, profitentem jak u Nałkowskiej, działaczem in spe jak u Kruczkowskiego, błaznem jak w żartach Gałczyńskiego czy wykołajeńcem jak we *Wspólnym pokoju*.”¹²

Co więcej, bohater Szczepańskiego odbiega od przywołanych postaci literackich cechą szczególną, nie jest bowiem naznaczony jakąś dewiacją czy prowokacyjną oryginalnością:

„Jest inteligentem – bezprzymiotnikowym [...], reprezentuje społeczny typ w jego nie zróżnicowanej ogólności. Jest po prostu człowiekiem »oświeconym«, »przyzwoitym«, »człowiekiem z towarzystwa«, przedstawicielem wspólnoty kulturalnej, która nie obejmuje ani sklepikarza, ani proletariusza, ani analfabety, ani dorobkiewicza. Wciela najdoskonalej

¹¹ Ibidem, s. 64.

¹² Ibidem, s. 63.

to, co wspólne tradycji wychowawczej polskiej warstwy kulturalnej w drugiej ćwierci wieku.”¹³

Analizując w kreacji podchorążego Strączyńskiego przede wszystkim kulturalne i społeczne wzorce składające się na – trzeba to podkreślić – przedwojenny wizerunek inteligenta, poruszył Błoński ważny problem, dotyczący nie tylko tego bohatera i nie tylko tej jednej powieści Szczepańskiego. Taka sama świadomość przynależności do określonej formacji społecznej i świadomość obowiązywania w jej obrębie pewnych wzorców, norm postępowania i hierarchii wartości, towarzyszy także bohaterowi wojennych opowiadań i przewija się, akcentowana z różną mocą, w kolejnych utworach autora, aż do ostatnich, wydanych w tomie *Mija dzień* (1994) oraz *Jeszcze nie wszystko* (1997).

Potwierdzają tę tezę interpretacje opowiadania *Trzy czerwone róże* dokonane przez Krzysztofa Dybciaka, Tadeusza Drewnowskiego i Stefana Zabierowskiego¹⁴, którzy zauważyli, że Szczepański podjął w nim problem ginącego świata kultury, tradycji i wartości właściwych polskiej przedwojennej inteligencji, a zwłaszcza ziemiaństwu. Czytamy więc w omówieniu Dybciaka:

„Prawdziwie, jak dotąd nikt chyba nie potrafił, ukazane zostały dzieje wojenne i powojenne ziemiaństwa oraz inteligencji związanej z orientacjami politycznymi wyeliminowanymi z życia społecznego po II wojnie światowej.”¹⁵

Na *Dwie szale*, literackie świadectwo powojennych losów i postaw właściwych części polskiej inteligencji zwrócił uwagę jedynie Stefan Zabierowski¹⁶. Interpretując przedstawiane przez narratora-autora dylematy związane z wyborem własnego miejsca w proponowanej przez ówczesną władzę rzeczywistości, podkreślił wierność bohatera tradycyjnym warto-

¹³ Ibidem.

¹⁴ K. Dybciak: *Dziedzictwo i niepamięć*. „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 17, s. 4; przedruk w: Idem: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980; podobnie w rozdziale *Essays and Memoirs* anglojęzycznej książki Idem: *Szczepański*. Tłum. K. Cenkalska. Warszawa 1982; T. Drewnowski: *Aneks do „Raportu końcowego”*. „Pismo” 1981, nr 2, s. 77–92; S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański: „Trzy czerwone róże” (próba interpretacji)*. „Ruch Literacki” 1993, z. 1–2, s. 79–94.

¹⁵ K. Dybciak: *Dziedzictwo i niepamięć*. W: Idem: *Gry i katastrofy...*, s. 122–123.

¹⁶ S. Zabierowski: *Jana Józefa Szczepańskiego rozrachunki inteligentkie*. „Tytuł” 1994, nr 2, s. 135–147.

ściom polskiego niepokornego inteligenta, czyli jego przedwojennemu etosowi.

Jak łatwo można zauważyć, inteligencki aspekt twórczości Jana Józefa Szczepańskiego nie należy do problemów często podejmowanych przez krytyków. W dotychczasowych recenzjach i opracowaniach skupiono uwagę jedynie na inteligenckich cechach bohatera *Polskiej jesieni*, co mogło być spowodowane zarówno czynnikami literackimi i pozaliterackimi: kreacją postaci, jak i znakiem czasów, w których świadomość klasowa znalazła odbicie również w dziedzinie krytyki literackiej. Szerszego omówienia doczekał się tylko inteligencki wzorzec reprezentowany przez Strączyńskiego i przez narratora *Dwóch szal*, wzorzec określony w obu przypadkach jako tradycyjny, choć autorzy opracowań tę tradycyjność rozumieli nieco inaczej i odmiennie ją wartościowali.

Przyjmując, że zachodzi zbieżność społecznej formacji bohaterów większości utworów Szczepańskiego, warto podjąć się przedstawienia stanu inteligenckiej świadomości postaci stworzonych przez autora *Rafy*. Co się na ten stan złoży? Na pewno realizowany system wartości, aspiracje i dylematy związane z zawirowaniami Wielkiej Historii oraz małej, prywatnej historii pojedynczego człowieka, wybory drogi życiowej i konsekwencje powziętych decyzji, autorefleksja i stosunek do przeżywanej rzeczywistości.

Drugim interesującym problemem jest dziedzictwo inteligenckiego etosu przedstawione przez Szczepańskiego na przykładzie losów inteligenckiego bohatera, zmuszonego dokonać przewartościowań spowodowanych zewnętrznymi okolicznościami historycznymi i politycznymi oraz naturalną potrzebą osobistego zbudowania swojego świata wartości.

Pojęcie dziedzictwa przedstawił wybitny badacz historii idei Jerzy Szacki, rozróżniając dwa jego aspekty. Bliższy Szczepańskiemu wydaje się aspekt węższy, rozumiany jako „ta część dziedzictwa, która jest przez pokolenie współczesne świadomie przejmowana jako przekaz przeszłości i podlega wartościowaniu ze względu na swoje pochodzenie”¹⁷. Istotną dla nas cechą tak pojmowanego dziedzictwa jest jego występowanie w obrębie następujących po sobie pokoleń. Generację późniejszą charakteryzuje „wola dziedziczenia” i dodatnia ocena elementów duchowej spuścizny. Szacki zwrócił uwagę na szczególne okoliczności, w których tra-

¹⁷ J. Szacki: *Tradycja a kultura*. W: *I d e m: Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*. Warszawa 1991, s. 241.

dycja zaczyna odgrywać znaczącą rolę: są nimi poczucie zagrożenia panującego porządku przez zmianę społeczną oraz inwazja obcych wzorów. W ten sposób scheda po ojcach może spełniać ważną funkcję integracyjną dla jakiejś formacji społecznej:

„Tak więc tradycja to sposób zachowania się lub wzór wytworzony przez grupę jako taką i służący do wzmacniania zwartości i świadomości grupowej.”¹⁸

Szacki stawia jednak zarzut nikłego zainteresowania społeczeństwa dziedzictwem przeszłości (związanej zarówno z Wielką jak i z małą, rodzinną historią) oraz podkreśla, iż właściwie świadomość tradycji wykazuje głównie stara inteligencja, czyli ta z przedwojennymi rodowodami¹⁹.

Przedstawione spostrzeżenia znanego socjologa pokrywają się z obrazem inteligencji nakreślonym przez Jana Józefa Szczepańskiego. Oprócz losów bohatera-inteligenta przedstawia pisarz inteligencką tradycję i jej trwanie w różnych okolicznościach, związanych ze współczesnymi czasami, obfitującymi w wielkie wydarzenia wpływające na bieg historii i świadomość społeczną. O tym, jak ważny dla autora *Polskiej jesieni* jest ten drugi problem, świadczy wypowiedź udzielona czasopismu „Arka” w ramach ankiety przeprowadzonej przez redakcję na temat inteligencji:

„Zakłada się, że inteligent jest człowiekiem wykształconym, ale rodzaj i poziom tego wykształcenia nie są dokładnie określone. Ważniejszym i uchwytniejszym wyróżnikiem jest wychowanie w pewnej tradycji, ujawniające się w postaci czegoś, co nazwać można »inteligencką kulturą« i »inteligentkim etosem«.”²⁰

Szczepański przedstawia swojego inteligenckiego bohatera głównie w sytuacjach trudnych. Każe mu analizować własną postawę i określić swoje miejsce wobec zachodzących wydarzeń. Wówczas właśnie pojawia się problem stosunku do tradycji i konieczności dokonywania wyborów. Pisarz ukazuje głęboki związek losów i postaw polskiego inteligenta ze sprawą narodową (problem walki o niepodległość) i z wydarzeniami zdeterminowanymi przez Wielką Historię XX wieku, czyli II wojnę światową i dwa wielkie systemy totalitarne, załamujące porządek europejskiej kultury i świata wartości.

¹⁸ Ibidem, s. 247.

¹⁹ J. Szacki: *Dwie strony tradycji. W: Dylematy historiografii idei...*

²⁰ *Polowanie na intelektualistów* [wypowiedź w ramach ankiety redakcji]. „Arka” 1992, nr 37–38, s. 3–4.

Tradycja i wychowanie

Maturzysta, absolwent szkoły podchorążych rezerwy, 20-letni młody człowiek zmobilizowany w ostatnich dniach sierpnia 1939 roku, uczestnik kampanii wrześniowej – oto bohater *Polskiej jesieni*. Bohater i narrator, który jeszcze niezupełnie wkroczył w dorosłe życie, ale ma już za sobą pierwsze poważne doświadczenia – egzamin dojrzałości, naukę i służbę wojskową, zakończone zdobyciem szlifów podchorążego. I ten poważny wydawałoby się człowiek w trakcie kampanii wrześniowej, niemal równocześnie z wykonywanymi obowiązkami żołnierza, w których dominuje instynkt walki i biologiczne odruchy, snuje refleksje i odczuwa potrzebę opisania rzeczywistości nie tylko w myślach, ale i na papierze. Potrzeba zrozumienia i nazwania nowych doświadczeń okazuje się tak samo ważna jak fizjologia. *Polska jesień* jest zapisem doświadczeń młodego inteligenta, który poszedł na wojnę, a to, co przeżył, musi opowiedzieć. Podobnie uczynią rówieśnicy Szczepańskiego, wywodzący się z tej samej grupy społecznej: Jacek Woźniakowski, Tadeusz Dzierżykraj-Rogalski²¹.

Strączyński przeżył podczas kampanii wrześniowej szok zupełnego rominięcia się wyobrazonego w dzieciństwie i w młodzieńczym wieku obrazu wojny z doświadczoną po raz pierwszy w tak konkretnym stopniu rzeczywistością. Mylili się ci krytycy, którzy zarzucali bohaterowi brak wewnętrznej przemiany i – przede wszystkim – przeciętność.

Jego pamiętnik, pisany już w koszarach, obejmuje także ostatnie dni sierpnia spędzone jeszcze w cywilu. Fragmenty te oddają nastroje i poglądy panujące w środowisku bohatera, dotyczące niemieckich pogroźek i prowokacji oraz ewentualnego wybuchu wojny. Rozmowa z panem Domanem, przyjacielem zmarłego ojca, przewidującym rychłą katastrofę, toczy się przed księgarnią. Wymieniani autorzy z oglądanej właśnie witryny okażą się wkrótce złudnym źródłem mądrości, a tytuł powieści Huxleya *Nowy wsłaniały świat* brzmi szczególnie ironicznie. Największy dystans wzbudza jednak w młodym bohaterze popularna *Przepowiednia*

²¹ Zob. J. Woźniakowski: *Zapiski z kampanii wrześniowej*. „Znak” 1959, nr 9; T. Dzier [Dzierżykraj-Rogalski]: *A mnie się zdaje, że to było wczoraj*. Dziennik 15 sierpnia 1939–2 kwietnia 1940. Warszawa 1979.

z *Tęgororza*. Swoje poglądy na temat aktualnej sytuacji opiera na racjonalnych przesłankach, za jakie uważa na przykład deklaracje polityków, śledzone w radiowych wiadomościach:

Już tej samej niedzieli, kiedy w dzienniku wieczornym przytoczono oświadczenie Chamberlaina potwierdzające gwarancje brytyjskie dane Polsce, zrozumiałem, że tym razem bluff Hitlera trafi w próżnię.

PJ, s. 8

W postawie Strączyńskiego od samego początku można zaobserwować sceptyczne dystansowanie się od wypowiedzianych przez inne osoby sądów, a jednocześnie potrzebę oparcia się na jakichś, samodzielnie najczęściej poszukiwanych, przesłankach. W czasie wojny Strączyński dokona wielu korekt wcześniejszych sposobów myślenia i z pewnością konieczność ciągłej konfrontacji teoretycznej wiedzy z praktyką życia stanie się jego podstawową nauką zdobytą na wojnie.

Jednym z inteligenckich schematów poddanych natychmiastowej rewizji jest obraz wojny ukształtowany przez wzorce kultury. Okazuje się bowiem, że bohater swoje wyobrażenia opiera przede wszystkim na obejrzanych filmach i przeczytanych książkach. W pamiętnikarskiej narracji Pawła znaleźć można fragmenty świadczące o odbieraniu – zwłaszcza na początku – wojennych doświadczeń przez pryzmat filmów, lektur i szkolnych lekcji. Jako pierwszy przykład służyć mogą skojarzenia związane z powszechną mobilizacją:

Z fotografii w podręcznikach historii nowożytnej, z opowiadań i filmów zrodził się w mojej wyobraźni obraz, zatytułowany „mobilizacja”. Ogromny tłum mężczyzn w nędznych, szarych paltocikach, w wygniecionych kapeluszach tłoczy się u jakiejś kraty, będącej pewnie ogrodzeniem koszarowego dziedzińca. Wzniesione w górę twarze krzyczą coś, wybiegają ku czemuś szeroko otwartymi oczyma. Ręce potrząsają niecierpliwie kartkami wezwań. Cały ten ruch niemego podniecenia zamazany jest bezbarwną mgłą deszczu, a w tyle, na obdrapanym, ślepych murze samotnej kamienicy bieleje natrętnie płachta mobilizacyjnego afisza.

PJ, s. 10

To wyobrażenie (jak bardzo sugestywne) zupełnie nie odpowiada rzeczywistej sytuacji:

Nigdzie ani śladu owych imaginacyjnych tłumów. Wszystko zupełnie przeciwne niż na moim obrazie.

PJ, s. 10

Jednak wzorce ukształtowane w wyniku kulturalnego wychowania, zapewne w dzieciństwie i wczesnej młodości, narzucają się bohaterowi jeszcze kilkakrotnie, odwołuje się do nich, aby porównać swoje aktualne doznania. Dla Strączyńskiego więc doświadczeniem pierwotnym jest kontakt z kulturą, a wydarzenia rzeczywiście przeżywane – przynajmniej te na wojnie – są wtórne, wymagają dopiero przyswojenia. Obserwujemy to między innymi w opisie atmosfery w chwili ogłoszenia wybuchu wojny:

W sali kasyna panował nastrój uroczysty. Z milczenia wszystkich zebranych tu mężczyzn emanowała powaga i braterstwo. Czuje się czasem coś podobnego na widowni teatru lub kina, kiedy sztuka przedstawia sprawy honoru, poświęcenia i walki.

PJ, s. 18

czy podczas nocnej przeprawy przez rzekę:

Mój mierzyn zjeżdżał w dół po stromym rumowisku przykucnąwszy na zadzie, a ogłuszający turkot działa zdawał się miażdżyć mi głowę. Z całym rozpędem wpadliśmy w czarną wodę. Chlusnęło na nas zimnymi bryzgami tamując oddech. Ktoś na przodku zaklął z wściekłością. Przypomniałem sobie scenę z jakiegoś wojennego filmu – właśnie taką nocną przeprawę artylerii – i zdziwiłem się, jakbym odnalazł zgubiony smak własnego przeżycia.

PJ, s. 89

Znaczące jest to odwoływanie się Strączyńskiego do własnych doświadczeń, które zdobył wcześniej jako odbiorca kultury. Czasem rozmiijają się one z rzeczywistością, często jednak potwierdzają znajomą atmosferę lub zapamiętane literackie określenia, jak w przypadku nasłuchiwania odgłosów dalekiego frontu:

Zdumiewająco iściła się wokół nas prawda, zwietrzała już w słowach innych ludzi. „Ziemia stęka”. Wiedziałem, że „stęka” we wszystkich wojennych powieściach. I oto teraz ziemia stękała naprawdę. Stękała boleśnie, wstrząsała się potężnym dreszczem pod nami, jak pierś trapionego złym snem olbrzyma.

PJ, s. 36

Owe wzorce świadczą jednak nie tylko o edukacji w zakresie przedmiotu o nazwie „kultura”, lecz nade wszystko charakteryzują sposób myślenia bohatera, organizują wyobraźnię Strączyńskiego i odzwierciedlają jego przeżywanie rzeczywistości, co jest inteligentną cechą, która szczególnie wyraźnie ujawniła się na wojnie. Podchorąży wielokrotnie w czasie swojej wędrówki w baterii nadwyżek potwierdza, że odbierane wrażenia i przeżycia z mijanych miejsc odpowiadają zwykle filmowym, literackim i malarskim skojarzeniom. Interesujące są opisy Krakowa:

Pozaklejane skrzyżowanymi paskami papieru szyby nadają miastu wygląd makiety do filmu o średniowieczu. Gdziekolwiek przystanąć, rozgrywają się maleńkie przedstawienia, nawiasowe moralitety bez morału i konkluzji.

PJ, s. 27

Silny związek z tradycją ukształtowaną na podstawie kulturowych wzorców podkreślają również przywoływane przez Strączyńskiego symbole, a szczególne miejsce w jego wojennych doświadczeniach zajmuje Kraków (oddany Niemcom bez walki) i Warszawa (wiadomość o jej niezłomnej obronie rzeczywiście była skutecznym pokrzepieniem dla żołnierzy). Z pierwszym wydarzeniem, które bohater uznał za osobistą hańbę, wiąże się przypomnienie legendy o hejnale, symbolu walki z najeźdźcą nawet za cenę śmierci:

Dzieje tej melodii objaśnił mi kiedyś ojciec w pachnącym kawą mroku markiz cukierni Noworolskiego. To było bardzo już dawno. Lecz teraz właśnie podniosło się we mnie, tak samo piękne i epicko wymowne wzruszenie ową historią o strażniku, któremu tatarska strzała ucięła na zawsze finał pieśni. [...] wypełniać mnie zaczęła gorycz krzywdy, bezsilna żalność człowieka, któremu rabują najdroższe pamiątki w chwili, gdy odszedł od nich i nie może się już upomnieć.

PJ, s. 55

W cytowanym fragmencie po raz pierwszy pojawia się, ważna w innych utworach Szczepańskiego, postać ojca. Wspomniana tutaj marginalnie, pełni jednak tę samą rolę: przekazuje jakiś element dziedzictwa, zachowany przez bohatera w pamięci i wyznawanym systemie wartości. Autor podkreślał będzie wagę rodzinnej tradycji, mającej ogromny wpływ na kształtowanie się inteligentkiej postawy i decydującej w dużej mierze o dochowaniu wierności zasadom, ważnym ze względu na ojcowski autorytet.

Zanalizowane do tej pory związki bohatera z tradycją i kulturą wpłynęły nie tylko na jego postrzeganie wojny, ale, jak się jeszcze okaże, także na postawę wobec przeżytych wydarzeń, zwłaszcza wobec militarnej klęski. Należy podkreślić, że ukształtowany przez kulturę, edukację i tradycję wzorzec zostaje zweryfikowany w autopsji. Zapisy podchorążego odzwierciedlają ten, uświadamiany sobie przez bohatera, proces, dotyczący przekraczania pierwotnych wyobrażeń na rzecz bezpośrednio i osobiście przeżywanych wypadków. W refleksjach podchorążego zaobserwować można ustawiczne zderzenie teoretycznej wiedzy z doświadczeniem, co podkreślał także Zdzisław Najder, pisząc, że *Polska jesień* „jest powieścią o konflikcie między sztywną postawą abstrakcyjną a chłonnym poddaniem się wrażeniom, między aprioryzmem a empiryzmem”²². Krytyk włączył jednak swoje uwagi do pochwał dotyczących artystycznej strony utworu, nie zaś postawy samego bohatera.

Ów proces zostanie poddany refleksji, świadczącej o aktywnym stosunku i do przejętych wzorców, i do rozgrywającej się na oczach Pawła rzeczywistości. Nie mieli więc racji ci krytycy *Polskiej jesieni*, którzy zarzucali Strączyńskiemu bierność i nieświadome wypełnianie przejętych w toku rodzinnej i szkolnej edukacji kodeksów, naiwność i uleganie propagandzie dowódców. Podchorąży na wojnie uczy się prawdy, że człowiek nie jest w stanie ogarnąć wszystkich wielkich procesów i że w trudnych chwilach opiera się na bezpośrednim doświadczeniu:

Myślenie kategoriami sytuacji wojennych może być szczególnym darem generałów i polityków. Prosty żołnierz pragnie widzieć bezpośrednio skutki swych działań i według nich formuje swe bojowe morale.

PJ, s. 171

W miarę coraz częstszego (dzięki znajomości języków obcych!) dostępu do radiostacji Paweł zdaje sobie sprawę, że ten przywilej pozbawia go zbawiennej dla samopoczucia żołnierzy nieświadomości faktycznej sytuacji, w chwili, gdy, jak sam to określa, „Polska wyglądała jak wygryziony płatek szwajcarskiego sera” (PJ, s. 164):

Nie mogłem, tak jak inni, łudzić się beztrząsą nadzieją przeciwnatarcia ani budować mojej ufności na mirażu państwowości polskiej, ponoszącej wprawdzie po-

²² Por. Z. Najder: *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego...*

rażki, ale trwającej nadal w abstrakcyjnej sile swojego autorytetu, wyposażonej w aparat funkcjonujących urzędów i sztabów, wspartej sojuszami i sympatią największych potęg świata.

PJ, s. 164

Wiedza – inteligencki atrybut – staje się zatem nie przywilejem, lecz ciężarem dla żołnierza.

Początkowy entuzjazm podchorążego związany z udziałem w wojnie zostaje wnet przełamany, i to w dużej mierze dzięki umiejętności zdystansowania się do bieżących wypadków. Od pierwszego dnia pobytu w koszarach towarzyszy Strączyńskiemu niepokój z powodu rozmijania się oczekiwań z rzeczywistością. Pierwsze wrażenia z przybycia Pawła do poznanej wcześniej w szkole podchorążych jednostki są opisane w ostrym tonie i świadczą o krytycyzmie bohatera wobec stanu zmobilizowanego wojska:

Mam ciągle uczucie, że znalazłem się w obozie jakiejs koczującej bandy lub raczej pospolitego ruszenia. Dziwne to jest wszystko razem. Niepoważne.

PJ, s. 10

Nie jedyny to zresztą przykład wątpliwości bohatera co do doskonałego przygotowania militarnego polskiej armii. Podejrzenia młodego rezerwisty obejmują też wiadomość o spaleniu całej koszarowej dokumentacji już w pierwszym dniu wojny, optymistyczne komunikaty o sukcesach innych jednostek, podczas gdy jego bateria oddala się od frontu ciągle na wschód. Bohater często wyraża niepokój, poczucie zagubienia w biegu wydarzeń, przyznaje się do niemożności dokonania jakiegokolwiek oceny.

Powoli zmienia się spojrzenie Strączyńskiego na wojnę i na własny w niej udział. O ile na początku pojmował ją jako bohaterską przygodę i często przywoływał opisy wielkich bitew z podręczników historii, o tyle później te same obrazy staną się dla niego ironicznym komentarzem do osobistych przeżyć:

To nie tylko moja osobista przygoda – pomyślałem, otwierając zamek i próbując uzmysłowić sobie ten łoskot, żar i zapach jako część potężnego żywiołu historii, przerastającego rozum któregośkolwiek z ludzi i geniusz najwspanialszych wodzów. Ale pochłonięty koniecznością niezbędnych ruchów i rzeczywistością widzialnych rzeczy, nie mogłem w walącym się płocie, w gnojówce, w czerwonych

twarzach kolegów ani w huku granatów doszukać się owego patosu, którym grać winien spieniony nurt dziejów.

PJ, s. 136

W wyniku najpierw niezrozumiałego dla siebie odwrotu od linii frontu, a później już bezpośredniego udziału w walce, po zetknięciu się z cierpieniem i ofiarami ponoszonymi przez ludność cywilną, dokonuje się w świadomości Pawła depatetyzacja historii. Prysł mocno zakorzeniony w umyśle młodego podchorążego wielki mit o heroicznej walce, o wzniosłych czynach i romantycznym bohaterstwie, czyli to, co składało się na wyidealizowany w toku przekazywania tradycji obraz wojny. Intelpekt został pokonany przez historię i biologię.

Pomimo tego deprymującego doświadczenia, bohater pozostał wierny etosowi ukształtowanemu w tradycji polskiej inteligencji, opisaney przez Bohdana Cywińskiego w *Rodowodach niepokornych*²³. Zgodnie z tym etosem, odwołującym się między innymi do wzorców ukształtowanych przez wielką literaturę romantyczną należało podejmować działania niepodległościowe, włączać się w walkę o suwerenność polityczną państwa polskiego i narodu, ponosić odpowiedzialność za losy kraju. Bohdan Cywiński, podsumowując postawę inteligencji niepokornej, pisał następująco:

„Nie sposób nie dostrzec głębokiego wrośnięcia tego nurtu w polską tradycję romantyzmu niepodległościowego i czerpania z niej energii tam nawet, gdzie – jak parokrotnie ukazywaliśmy – aktualnie wyznawane i realizowane hasła mało miały wspólnego z ideałami narodowymi.”²⁴

O postawie Strączyńskiego wiele mówi jego przyjaźń z porucznikiem Barańskim, w cywilu historykiem. Ich rozmowy z czasem stają się nawykiem i zwyczajem, nabierają szczególnego dla bohatera znaczenia, gdyż porucznik – też przecież inteligent – jest jedyną, poza rówieśnikami ze szkoły podchorążych, osobą, z którą Paweł czuje duchową więź. Pomiedzy nim bowiem a zawodowymi żołnierzami, niższymi stopniem wojskowym i pozycją społeczną, zaznacza się wzajemny dystans. Z Barańskim łączą go więzy emocjonalne i intelektualne: dyskusje o wojnie dotyczą procesów historycznych i historiozofii. Porucznik zazwyczaj przedstawia katastroficzną wizję dziejów, w czym niemałą rolę przypisuje aktualnym wydarzeniom:

²³ B. Cywiński: *Rodowody niepokornych*. Warszawa 1971.

²⁴ Ibidem, s. 516.

Nasza wojna jest tylko fragmentem kolosalnego zdarzenia. Obawiam się, że już niedługo cała Europa, może nawet nie tylko ona, będzie wyglądać tak właśnie.

PJ, s. 122

Paweł, czując siłę autorytatywnych słów, myśli jednak inaczej, broni się przed pesymistycznymi wizjami, stara się nie dopuszczać do siebie zwątpienia, w czym ostatecznie pomaga mu ironiczny dystans:

Tak, filozofować o losach wojny nie było żadną sztuką. Ale, do licha, jest się na niej, bierze się w niej udział; to jest rzecz istotna. Z tym trzeba się liczyć przede wszystkim.

PJ, s. 124

I właściwie kiedy zabraknie już starszego kolegi, zda sobie sprawę z wartości tej szczególnej przyjaźni; odkryje łączące ich pokrewieństwo duchowe, podobną świadomość, system wartości i – delikatnie zaznaczone – poczucie przynależności do tej samej formacji społecznej. Ważna stanie się dla niego potrzeba, aby mieć nauczyciela-mistrza, kierownika duchowego:

Teraz dopiero uświadomiłem sobie moje zmartwienie. W tym zbiorowisku ludzi, opancerzonych obojętną surowością i sprytem rozbitków, porucznik Barański stał się dla mnie kimś bliskim. Wydało mi się nagle, że pękł jakiś węzeł łączący mnie z baterią. Starałem się uchwycić na oślep sens tej straty, wyłuskać pamięcią jakąś naukę, która pozostałaby mi na dalsze, wojenne losy z jego niepozornej, trwożliwej mądrości.

PJ, s. 136

Refleksje podchorążego nie dotyczą pytań o sens samej walki. Objawia się w postawie Strączyńskiego etos inteligenta, na który, oprócz wymienionej wcześniej tradycji niepodległościowej, składa się pojęcie honoru, rozumiane jako wierność podjętym zobowiązaniom. Pojęcie to wywodziło się z etosu rycerskiego i zostało przyjęte przez polską szlachtę i „starą” inteligencję²⁵. Maria Ossowska zwraca uwagę na to, że pojawiło się ono w społecznościach elitarnych, ekskluzywnych, a więc nie jest właściwe

²⁵ M. Ossowska: *Etos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1973; Z. Najder: *Conrad a idea honoru*. „Twórczość” 1974, nr 8, s. 36–45.

świadomości masowej²⁶. Zdzisław Najder, charakteryzując Conradowską ideę honoru, przypisuje polskiej inteligencji nie tylko przejęcie tradycji rycerskiego etosu i znacznie od niego starszego pojęcia honoru, ale także szczególnie ich przyswojenie:

„Co ważniejsze i co stworzyło istotną polską specyfikę rozwoju ideału, emancypujące się warstwy społeczne wchodziły stopniowo w krąg oddziaływania tych wartości moralnych – a nawet potrafiły je przejmować ze zwiększonym poświęceniem i konsekwencją.”²⁷

W postawie Strączyńskiego od samego początku zaobserwować można kierowanie się poczuciem honoru i odpowiedzialności za własne postępowanie. Dlatego jako hańbę przeżywa oddanie Niemcom Krakowa, odwrót od nieprzyjaciela i brak udziału w walce.

Wierność Strączyńskiego przyjętemu etosowi ujawnia się wyraźnie w sytuacjach szczególnego poczucia zagrożenia, klęski i beznadziejności. Dzieje się tak w związku z wiadomością o ucieczce rządu polskiego i naczelnego dowództwa do Rumunii, w momencie kapitulacji przed niemiecką armią czy przejścia do niewoli. Jako hańbę i zdradę odczuwa bohater opuszczenie Polski i narodu przez swoich zwierzchników, zdaje sobie sprawę z deprymującego wpływu ich postawy na własną świadomość. Z zazdrością więc porównuje swoją sytuację z niewiedzą prostych żołnierzy:

Potrzebowałem pokarmu i snu tak samo jak oni, ale bardziej od nich potrzebowałem nadziei. Dla nich dzisiejszy dzień był jeszcze jednym dniem twardej harówki – ja wiedziałem, że był także dniem zdrady.

PJ, s. 186

Niektórzy z oficerów sugerowali rozwiązanie w tym momencie wojska i podążenie w ślad za rządem i dowództwem. Dla Strączyńskiego, podobnie jak dla większości zebranych na odprawie, najważniejsze jest dochowanie wierności zobowiązaniom i obrona honoru. Obawa utraty szacunku dla samego siebie i szacunku ze strony prostych żołnierzy, nakazuje im walczyć do końca, mimo iż zdają sobie sprawę z beznadziejności sytuacji. Zdzisław Najder podkreśla tragiczny kontekst etyki honoru, której towarzyszy świadomość ponoszenia wysokiej ceny za dochowanie wierności:

²⁶ Zob. M. Ossowska: *Etos rycerski...*, rozdz. *Rycerz w średniowieczu*.

²⁷ Z. Najder: *Conrad a idea honoru...*, s. 41.

„Pogląd na życie, historycznie i filozoficznie związany z ideą honoru, nie zawiera przekonania o powszechnym i sprawiedliwym porządku rzeczy. Przeciwnie, jest to istotnie pogląd tragiczny. Dlatego chociażby, że umieszczając całą wartość osiągalną dla człowieka w jego dobrym imieniu i poczuciu godności – nakazuje zarazem, by w chwili najwyższej próby człowiek odrzucał życie.”²⁸

Strączyński łączy swój honor z przyjęciem postawy osobistej odpowiedzialności nie tylko za swoje postępowanie, które podlegać może także ocenie innych, zwłaszcza niższych stopniem żołnierzy:

Niewiele brakowało, aby ci ludzie myśleli teraz z taką samą pogardą o swych oficerach, z jaką ja myślałem o wczorajszych przywódcach narodu. Z jakichś niewytłumaczonych przyczyn czułem na sobie cień hańby, jakby granica odpowiedzialności obejmowała i mnie, zwykłego podchorążego.

PJ, s. 186

Wiadomość o kapitulacji armii znowu przyjmuje jako osobistą klęskę, lecz będzie ona zarazem momentem podjęcia po raz kolejny własnych zobowiązań: oporu wobec wroga, kontynuowania walki, czyli wypełniania etosu bez względu na niesprzyjające okoliczności, a zwłaszcza w sytuacjach wymagających poniesienia ofiary. Tak rozumiał „sytuacje conradowskie” Stanisław Gawliński, który pisał:

„Obejmują one problematykę osławionej wierności sobie, własnym zasadom i przekonaniom moralnym oraz dochowania obowiązku bezwzględnej wierności innym w sytuacjach ostatecznych.”²⁹

Wierność podjętym zobowiązaniom wyraża się również w decyzji Strączyńskiego dotyczącej pozostania w niewoli z żołnierzami³⁰, albowiem nadzieja rozpuszczenia zwykłych jeńców do domu lub okazja ucieczki z gorzej strzeżonego transportu, stwarzały możliwość podjęcia walki, co stało się dla bohatera najbliższym celem. Klęska nie zmieniła więc hierarchii wartości i poczucia związku z tradycją. Walka o niepodległość, honor pojmowany nie tylko jako przywilej, ale także jako zadanie, poczucie oso-

²⁸ Ibidem, s. 43.

²⁹ S. G a w l i ń s k i: *Sytuacje conradowskie*. W: *Studia Conradowskie*. Red. S. Z a b i e r o w s k i. Katowice 1976.

³⁰ Włodzimierz Maciąg zinterpretował tę decyzję w kategoriach klasowych, jako „wyraz heroizmu, szlachetnej deklaracji po stronie ludu, pogardy wyrażonej szarży”. W. M a c i ą g: *Wrzesień...*

bistej odpowiedzialności przed sobą i innymi za losy kraju, wskazują na przestrzeganie pewnych nie pisanych, ale istniejących w świadomości tego żołnierza-inteligenta kodeksów. Postawa bohatera Szczepańskiego zdecydowanie różni się od postawy reprezentowanej przez postaci utworów innych pisarzy, porównywanych z *Polską jesienią*³¹. Krytycy podkreślają właśnie trwałość i niezmienną wartość w przypadku Strączyńskiego, w odróżnieniu od przewartościowań, jakich dokonał na przykład Tadek z opowiadań Borowskiego. Czynią to jednak w innym kontekście, pomijając zupełnie inteligencki aspekt. Jedynie Barbara Kazimierczyk zaliczyła *Polską jesień* do wydanych po wojnie powieści Kisielewskiego, Hertza, Brandysa i Dygata, nazwanych przez Kazimierza Wykę „obrachunkami inteligenckimi”. Zauważyła jednak, że Szczepański nadaje przedstawionym problemom inny kierunek. O ile tamci piszą o nieużyteczności i bezsile inteligenckiego etosu, autor *Rafy* z inteligenckości czyni szczepionkę pozwalającą przeżyć bohaterowi wojnę bez porzucenia i porzucenia zmiany wartości³².

„Jednakże u Conrada, jak u Żeromskiego, honor to już nie tylko prawo – to również obowiązek” – pisze Najder, charakteryzując pojęcie reprezentowane przez wybitnych pisarzy³³. Podobną zasadą kieruje się Strączyński. Jego postawa wynika z przeświadczenia o moralnym nakazie wypełniania przyjętego kodeksu, który nie podlega jakimkolwiek zakwestionowaniu, a jednocześnie jest zobowiązaniem na całe życie. „Odważa i braterstwo bez podniecających powabów chwały – jak brzemień do podjęcia, jak los” (PJ, s. 228) – uzmysławia sobie Paweł pod koniec powieści.

W kreacji Strączyńskiego odnaleźć można podstawowe cechy inteligenckiego bohatera przedstawianego przez Jana Józefa Szczepańskiego w całej niemal jego biografii literackiej. Inteligenckość postaci wyrażała się będzie zawsze poczuciem przynależności do własnego środowiska. Tak jak Pawła Strączyńskiego, również innych bohaterów cechować będzie kompetencja w dziedzinie kultury oraz związek z tradycją ukształtowaną etosem inteligencji niepokornej.

³¹ Zob. J. Błoński: *Polak – jakim go widzą...*; T. Drewnowski: *Aneks do „Raportu końcowego”...*; B. Kazimierczyk: *Oścień sumienia...*; S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański*. W: I d e m: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*. Kraków 1992.

³² B. Kazimierczyk: *Oścień sumienia...*

³³ Z. Najder: *Conrad a idea honoru...*, s. 44.

Podobnie jak podchorąży Strączyński, Szary z partyzanckich opowiadań będzie kierował się w swoim postępowaniu wartościami wyniesionymi z rodzinnego domu. W *Końcu legendy* bohater przywołuje tradycję powstania styczniowego, opartą na malarskim i literackim wzorcu, realizowanym jednak przez pokolenia w rodzinie:

Tak, to już było. Przeżył to dawno temu, jeszcze jako dziecko. Obraz był pędzla Maksymiliana Gierymskiego, wisiał w muzeum. Nazywał się *Pobudka w obozie powstańczym*. Tak dobrze pamiętał smak rozrzedzonego powietrza, w kościach chłód niewygodnie przespanej nocy! I zazdrość: że to minęło, że to nie on krząta się przy siodłaniu tego siwka z podkulonym ogonem. No, i proszę – los ofiarował mu ziszczone marzenie. Ten sam smak. Już nie odgadywany. Przeżyty. Wszystkie rodzinne opowieści, aromat historii. Historii urzekającej tym, że zamiast płynąć majestatyczną falą pod przeszłymi traktatami, przy wtórze fanfar i skrzypienia piór gęsi, złobiła się leśnym gąszczem, buntem, zasadzką. Wszystko czekało na niego. Wszystkie ulubione dekoracje.

KL, s. 199

Uczciwość porucznika, przede wszystkim przed samym sobą, podsuwa jednak jeszcze i inne obrazy, demitologizujące legendę partyzanckiego życia. Na inteligentką postawę porucznika Szarego z *Wszarza*, *Butów* i *Końca legendy* składa się znowu krytyczny dystans wobec praktykowanego usprawiedliwiania zbrodni „wyższą koniecznością”. Inteligencja „przeszkadza” w przystosowaniu się do partyzanckiej moralności. Opisywane – ekstremalne co prawda – zwyczaje leśnej walki, z punktu widzenia uniwersalnych norm postępowania budzą co najmniej niepokój moralny.

Uwaga Szczepańskiego skupiona na Szarym oparta jest, jak się wydaje, na przeświadczeniu, że reprezentowany i zachowany przez niego system wartości i stosunek do świata, mimo że pozornie wydają się nieprzydatne i oderwane od rzeczywistości, pozwoliły bohaterowi w jakiś sposób ustrzec się od „zarażenia śmiercią”. Porucznik, podobnie jak Strączyński, pozostaje wierny przyjętemu kodeksowi. Odwołuje się do prawd, które traktuje jako nienaruszalne, nie podlegające żadnym usprawiedliwieniom:

Pomyślał o sobie, o Limbie i o plutonie, o tym, jak trudno tu, na drugim końcu niewoli zbudować znowu proste i uczciwe współzycie między ludźmi. Myśli jego nie oblekały się w kształt jasnych formuł, zdecydowanych postanowień, krążyły chaotycznie wokół jakichś zasad niewzruszonych i pewnych, ale bardzo już teraz odległych.

B, s. 60

Próba Szarego, aby obronić życie własowców, nie wynika bynajmniej z intencji ocalenia wroga, ale ze świadomości wspólnej odpowiedzialności za popełniane czyny:

Z największą niechęcią uświadomił sobie narastanie problemu, który zmusi go może do powzięcia decyzji. Jeżeli coś się stanie, nie uniknie na pewno swojej części odpowiedzialności.

B, s. 68

Hierarchię wartości Szarego cechuje prymat kategorii moralnych nad korzyściami materialnymi: ponad złamaniem żołnierskiego kodeksu stawia prawo fundamentalne dla każdego człowieka, prawo sumienia, do którego odwołał się w rozmowie z Rafem:

Panie poruczniku, w tego rodzaju sprawach nie wystarcza arbitralny rozkaz. To jest jeszcze kwestia sumienia. Bardzo możliwe, że część tych ludzi popełniła przestępstwa. Trzeba to jednak udowodnić przede wszystkim nam, którzy mamy podjąć taką decyzję.

B, s. 72

Odpowiedź, dobitnie charakteryzująca inteligenckość argumentów Szarego, ma w zamyśle dowódcy sprowadzić porucznika z płaszczyzny dywagacji aksjologicznych na płaszczyznę pragmatycznych działań:

Niech pan nie myśli kategoriami humanitarnych autorów, ale kategoriami naszej leśnej rzeczywistości, naszego bezpieczeństwa.

B, s. 73

Szczepański przedstawia w *Butach* konflikt postaw młodych dowódców i zwykłych partyzantów wobec rozkazu „zlikwidowania” jeńców. Reprezentantem partyzantów jest kapral Stańczyk, przedwojenny kryminalista, ale w lesie wzorowy żołnierz, który wyrażał niemal jawną pogardę wobec przeżywających wahania oficerów:

Zachowywał się powściągliwie, jak przystało służbiście, ale każdym błyskiem małych, chytrych oczek, każdą zmarszczką twarzy, zdawał się szydzić: – inteligenci!

B, s. 76

Pauperyzacja i deklasacja

Andrzej Krzysztof Kunert w pracy *Rzeczpospolita walcząca. Wrzesień–grudzień 1939. Kalendarium* określa podpisanie w Moskwie tajnego niemiecko-sowieckiego układu granicznego i sprzymierzeńczego jako „czwarty rozbiór Polski”³⁴. Część terytorium Polski włączono do Związku Radzieckiego i Rzeszy Niemieckiej, pozostałą zaś poddano dwóm strefom obcych rządów, które kolejnymi zarządzeniami zmierzały do wzmacniania restrykcji wobec polskiego społeczeństwa. Ten sam tajny pakt obejmował punkt dotyczący szczególnie ostrych represji wobec polskiej inteligencji.

Powstanie Generalnego Gubernatorstwa obejmującego centralną część terytorium II Rzeczypospolitej, a następnie odpowiednie zarządzenia określiły dokładnie warunki życia polskiego społeczeństwa. Fragmenty niemieckich dokumentów cytuje A. K. Kunert:

„Zadaniem administracji nie jest uczynienie z Polski wzorowej prowincji ani też wzorowego państwa, opartego na niemieckim porządku, ani też gospodarcze i finansowe uzdrowienie kraju. Należy zapobiec temu, aby polska inteligencja stała się warstwą kierowniczą (*Führerschicht*) [podkreśl. – B.G.]. W tym kraju ma być utrzymana niska stopa życiowa. Chcemy stamtąd czerpać tylko siłę roboczą.”³⁵

Opisy, jak toczyło się pod okupacją codzienne życie polskiego inteligenta – pisarza, urzędnika, nauczyciela, studenta, znane są z pamiętników i wspomnień, które utworzyły już sporą bibliotekę. Wydane bez ingerencji cenzury dzienniki Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej to świadectwa najwyższej literackiej klasy, ale oprócz nich swoje wrażenia zapisywali ludzie różnych profesji, jak na przykład znany lekarz medycyny, Tadeusz Dzier, Halina Regulska, Zygmunt Klukowski, Kazimierz Tymieniecki, Kazimierz Wyka.

Wyrazem okupacyjnych nastrojów i przeżyć młodszej części polskiej inteligencji są także opowiadania Szczepańskiego z cyklu Michała i Paw-

³⁴ A. K. Kunert: *Rzeczpospolita walcząca. Wrzesień–grudzień 1939. Kalendarium*. Warszawa, Wydawnictwo Sejmowe, 1993, s. 98.

³⁵ Ibidem, s. 134, pod datą 17 X 1939; por. także ten sam cytat w: L. M. Bartelski: *Genealogia ocalonych*. Wrocław–Kraków 1985, s. 15–16.

ła. Bohater reprezentuje ten sam model wychowania rodzinnego, ten sam typ wrażliwości i reagowania na otaczającą rzeczywistość, a jednocześnie zмага się z kolejnymi problemami, którym musi sprostać jego inteligencka świadomość, kultura i sposób życia. W sytuacjach krytycznych odwołuje się znowu do inteligenckiego etosu, poddając go weryfikacji w nowych okolicznościach.

Najczęściej występującym „inteligentckim” tematem utworów Szczepańskiego jest zubożenie tej warstwy społecznej i jej nieumiejętność znalezienia się w okupacyjnych warunkach, wymagających przede wszystkim sprytu życiowego. Okupacja to początek pauperyzacji i deklasacji, obejmujących całą formację.

Bohater Szczepańskiego szczególnie dotkliwie odczuwa pierwsze wojenne oznaki ubóstwa całego społeczeństwa. W opowiadaniu *Granica* znajdujemy ironiczną uwagę o warszawskiej ludności w pierwszy okupacyjny wieczór sylwestrowy:

Wino, baloniki, suknie balowe przestały istnieć. Tamci ludzie też przestali istnieć, nawet jeśli ocaleli od bomb. Nosili obecnie – nie wiadomo dlaczego – granatowe narciarskie czapki i grube buty, kobiety zaś chętnie wkładały na głowy włóczkowe kominarki albo pilotki, nie widywane nigdy przedtem na ulicach Warszawy.

G, s. 255

Narrator kolejnego opowiadania z tomu *Motyl, Przeprowadzka* osobiście doświadczył totalnego odwrócenia dotychczasowego porządku. Nagła utrata materialnych dóbr jest pierwszym, ale zaledwie tylko jednym z wielu sygnałów zmian, jakim musi stawić czoła. Odzwierciedleniem tego stanu rzeczy jest porównanie przedwojennego inteligenckiego mieszkania z obecnie wynajmowanym wspólnie z matką sublokatorskim pokojem. Dla bohatera znakiem degradacji materialnej i społecznej staje się sposób przeprowadzki i rodzaj niesionych bagaży:

Toboły były zawsze dla niego symbolem biedy. Ludzie, wśród których się wychował, nie dźwigali waliz powiązanych sznurkiem, tekturowych pudeł, szmacianych zawiniątek. [...] Ale jakże niewiele trzeba, aby rzeczy zmieniły się w graty i aby graty stały się niezbędnym dobytkiem. Wyblakłego flanelowego kocyka, w który zaszył pakunek z pościelą, nie przypominał sobie sprzed wojny. Może przykrywał łóżko służącej. Może służył do prasowania – znać było na nim trójkątne ślady

przypaleń. Oczywiście on właśnie ocalał, a nie obwiedzione skórzanym rąbkiem pledy z wielbłądziej wełny.

P, s. 323

Bohater *Przeprowadzki* przede wszystkim przekonuje się, że tobołki są bardzo uciążliwe, zwłaszcza w podróży pociągiem. Atrybut inteligenta, książki, przewożone przez bohatera w tekturowym pudle przewiązanym sznurkiem, to bagaż szczególnie nieporęczny. Ponadto wcześniejsze skojarzenia związane z widokiem tobołów jako „obrazem jarzma” okazały się zapowiedzią przykrej, lecz bardzo wymownej i typowej dla okupacyjnej rzeczywistości sytuacji. Graty wtaszczone przez bohatera na korytarz wagonu pierwszej klasy z napisem *Nur für Deutsche* (zgodnie z zarządzeniem niemieckim dotyczącym wyznaczonych miejsc dla wojskowych niemieckich i obywateli Rzeszy³⁶) wywołały furję u siedzącego w przedziale niemieckiego oficera, który wyrzucił je przez okno i nakazał podróżnemu opuszczenie pociągu. Bohater odczuwa to jako ogromne upokorzenie, tym większe, że miał świadomość przynależności do podobnej sfery co niemiecki oficer. Zawiodła nadzieja na odwołanie się współpasażera do ponadnarodowych, kulturowych wartości, do poczucia solidarności ludzi wywodzących się z tej samej formacji społecznej:

Wyształceni oficerowie z dobrych domów, wielbiący muzykę i filozofię, a służący w armii przez wzgląd na odwieczne narodowe tradycje. Mógł być jednym z nich. Szedł od niego zapach wykwintnej wody kolońskiej. Płaszcz powieszony w kącie opadał nieskazitelnymi fałdami.

P, s. 328–289

Konsekwencją przedstawionej już polityki wzmocnionych restrykcji wobec polskiej inteligencji była konieczność podjęcia fizycznej pracy zarobkowej. Pozbawiony przez okupanta dotychczasowych źródeł utrzymania na podstawie zarządzeń o zamknięciu szkół średnich i uniwersytetów, teatrów wystawiających polski repertuar, instytucji kulturalnych i wydawnictw³⁷, inteligent został zmuszony do pracy poniżej zdobytych kwalifikacji. Powszechnie znany jest fakt prowadzenia przez Zofię Nałkowską trafiki tytoniowej, Tadeusz Dzier zaś opisuje przypadki otwiera-

³⁶ A. K. Kunert: *Rzeczpospolita walcząca...*, s. 100.

³⁷ Ibidem, *passim*.

nia kawiarni i restauracji przez znanych warszawskich aktorów lub ich zatrudnianie się jako kelnerów, co zresztą, jak wspomina, zrodziło swoistą modę na bywanie w odpowiednich lokalach³⁸.

Na terenie Generalnego Gubernatorstwa obowiązywało zarządzenie o powszechnym obowiązku pracy, któremu podlegała początkowo ludność od 18. do 60. roku życia, a z rozwiązaniem szkolnictwa średniego – od 14. roku życia³⁹. Praktycznym skutkiem tych rozporządzeń była degradacja społeczna inteligenckiej młodzieży, która najczęściej z powodu braku odpowiednich kwalifikacji podejmowała pracę fizyczną.

Szczepański w *Knajpie przy torach* i *Stajni na Celnej* odzwierciedla stosunek inteligenta do raptownej deklasacji, spowodowanej okupacyjnymi okolicznościami. Paweł i Michał pracują zarobkowo, łącząc konieczność materialną z koniecznością konspiracyjną: muszą się ukrywać przed gestapo. Paweł z *Knajpy przy torach* jest konwojentem transportów kolejowych, ciągle podróżuje, śpi i je w wagonach towarowych, nie myje się po kilka dni, spotyka ludzi, z którymi wcześniej nigdy nie miał bliższej styczności. Mimo wszystko ma poczucie tymczasowości obecnego sposobu życia wobec tego, w jakim wyrósł w rodzinnym domu. Spotkany przypadkowo doświadczony konwojent również zauważa tę różnicę, mówi wprost: „Ty jesteś lepszy gość. To widać. Student?” (KP, s. 112).

Trzecioosobowa narracja *Stajni na Celnej* oddaje jednak w monologach wewnętrznych tok myśli głównego bohatera. Stąd wiemy, że praca jest dla Michała koniecznością życiową, a jej jedyna zaleta – to możliwość załatwienia spraw konspiracyjnych przy okazji przewożenia towarów. Niechęć do pracy w firmie transportowej przedstawiona jest w kilku miejscach: w opisie porannej drogi do stajni:

[...] skręcał w ulicę Celną zawsze z tym samym odruchem bezsilnego protestu.

SC, s. 362

przy okazji wizyty u koleżanki, kiedy stara się nabrać do pracy ironicznego dystansu i odreagować frustrację:

³⁸ Zob. T. Dzier [Dzierżykraj-Rogalski]: *A mnie się zdaje...*, s. 81–82.

³⁹ Zob. A. K. Kunert: *Rzeczpospolita walcząca...*, s. 142 pod datą 26 X 1939 oraz s. 201 pod datą 14 XII 1939.

Wyobraża sobie, jak będzie opowiadał Teresie o podnoszeniu kasztana, o świętym oburzeniu szefa, o powrocie karawaniarzy. Słyszy swój głos nabrzmiały komiczną szarżą i widzi, jak koniuszek nosa Teresy drży od powstrzymywanego śmiechu. [...] Wkrótce cała gorycz dnia zamieni się w dziwaczny żart, w makabryczną, wisielczo-śmieszną farsę.

SC, s. 390

Inną próbą odreagowania jest typowa dla inteligenta terapia, którą stosował także bohater *Polskiej jesieni*: zapis własnych przeżyć na papierze. Michał nazywa swoje pisanie „opowiedzeniem siebie”.

Poczucie deklasacji wiążące się z doświadczeniem pracy fizycznej ma swoje źródło w świadomości obcości i inności stylu życia oraz odmienności hierarchii wartości inteligenta i pracownika fizycznego. W czasie okupacji oczywiste różnice nabierają nie tylko ostrości, ale decydują również o komforcie codziennego życia. Paradoksalnie, spryt i umiejętność wykorzystania w niezupełnie czysty moralnie sposób wojennej koniunktury na różne towary – cechy obce inteligenckiej mentalności – poprawiły znacznie sytuację materialną przedwojennego cwaniaczka-prostaka, handlującego z paskarskim zyskiem dobrem zajęтым przez Rzeszę lub uprawiającego zyskowe pośrednictwo żywnością między chłopstwem a dokupującymi do skąpych przydziałów kartkowych mieszkańcami miast. Kazimierz Wyka zwrócił uwagę na powszechność takiej działalności i poniekąd ją usprawiedliwiał jako konieczną w ówczesnych warunkach, zważywszy z jednej strony na ciągłe braki żywności (to korzyść dla kupujących), a z drugiej – na znalezienie łatwego sposobu dorobienia do zbyt niskich płac, ustalanych ogólnie na podstawie zarządzeń Generalnego Gubernatora. Wybitny krytyk, również autor okupacyjnych wspomnień, wskazywał jednak także na jej wątpliwą wartość etyczną, wynajdując błyskotliwy termin. Pisał: to „konglomerat, który uważamy za centralne zjawisko lat okupacji: gospodarka wyłączona moralnie, wyłączona ze wspólnoty społeczno-państwowej”⁴⁰.

W opowiadaniach okupacyjnych inteligenckiego bohatera nękają wspomniane problemy. Poczucie obcości wobec współpracowników jest wynikiem różnic kulturalnych. Dają się one zauważyć w niepodporządkowaniu się okupacyjnym regułom życia przez reprezentantów młodszej części inte-

⁴⁰ K. Wyka: *Gospodarka wyłączona*. W: I d e m: *Życie na niby*. Warszawa 1985, s. 146.

ligencji, co z pewnością miało związek z wartościami wpojonymi przez rodzinne wychowanie. W *Stajni na Celnej* i w *Knajpie przy torach* został zaakcentowany ten właśnie aspekt alienacji młodych ludzi, dla których wartości wyniesione z domu rodzinnego mają obowiązującą moc bez względu na okoliczności, w jakich wypadło żyć. Michał nie uczestniczy w pokątnie zawieranych transakcjach między robotnikami z firmy i niemieckimi konwojentami, chociaż zdaje sobie sprawę z utraconych korzyści materialnych. Również Paweł z *Knajpy przy torach* wobec zarzutu braku życiowej zaradności odwołuje się w myślach do wartości uznawanych w jego środowisku. Konfrontacja tamtego stylu życia z koniecznością dawania sobie rady w nowej dla niego rzeczywistości nie jest jednak bezkrytyczna. Paweł zdaje sobie sprawę z iluzoryczności dawnych problemów i ich nieprzystawalności do sytuacji, w której znajduje się obecnie:

Paweł [...] czuł, że jeśli coś ocali go lub zgubi, nie będzie to spryt lub brak sprytu. [...] W jego środowisku szło się przez życie jakby na palcach, w nieustannej trwodze, żeby kogoś nie potraścić albo nie wpaść w kałużę. To dodawało istnieniu jakiegoś posmaku nierealności i od wczesnego dzieciństwa Paweł, nie formułując tego świadomie, wyczuwał różnicę między życiem a życiem naprawdę. Teraz, kiedy marzył w brudnym wagonie, kiedy głodował, kiedy użerał się z przetokowymi i maszynistami, nie rozbierał się na noc i nie mył się po parę dni z rzędu, to rozróżnienie narzucało mu się z jeszcze większą siłą. Nie mógł wyzbyć się uczucia, że tylko udaje. Im bardziej upodabniał się zewnątrznie do tych, którzy brnęli po kolana w rzeczywistości, tym dotkliwiej uświadamiał sobie swoją wewnętrzną inność. Zawadzała mu.

KP, s. 112

Szczepański kreuje bohatera, który w okupacyjnych warunkach degradacji materialnej, konieczności pracy zarobkowej, decyzji podjęcia konspiracji zmaga się ze swoim bagażem inteligenckości. Świadomość przynależności do grupy, z której się wywodzi, i – wbrew obiektywnym warunkom – akceptacja oraz zachowanie zespołu cech światopoglądowych i etycznych są w przypadkach przedstawianych przez autora determinowane społecznie ukształtowanymi cechami – habitusem⁴¹.

⁴¹ Pojęcie habitusu wprowadzam za definicją podaną przez H. Palską w H. P a l s k a: *Nowa inteligencja w Polsce Ludowej*. Warszawa 1994, s. 147.

„Przegranii zwycięzcy”. Wobec nowej rzeczywistości

Sytuacja inteligenta wobec tzw. nowej rzeczywistości, czyli wobec porządku ustalonego w wyniku umowy jałtańskiej, doczekała się ostatnio wielu analiz historycznych i socjologicznych⁴². Krystyna Kersten pisze o ówczesnej sytuacji jako o:

„Rzeczywistości wyznaczonej przez szczególny węzeł, na który składało się wyzwolenie od okupacji niemieckiej, zagrażającej narodowej egzystencji, i nowe zniewolenie – zdominowanie przez ZSRR; niepodległość i niesuwerenność, która została przyjęta z trudnym do określenia minimum przyzwolenia, poparcia czy nawet aprobaty polskich sił społecznych.”⁴³

Zbliżający się koniec wojny, zapowiadany nadchodzącym frontem wschodnim, kreślił nową sytuację polityczną, a w sumieniu społeczeństwa – nową sytuację psychologiczną: konieczność kolejnego dokonania podsumowania przeszłości i wyboru przyszłości.

Opublikowana w 1988 roku *Łuna za lasem* przedstawia nastroje w AK-owskim oddziale, związane z rozprawdzanym za pomocą ulotek *Manifestem PKWN*. Wśród partyzantów dominuje nieufność wobec nie znanego nikomu i traktowanego jako uzurpatora rządu lubelskiego, gniew z powodu propagandy skierowanej przeciwko walczącej w powstaniu Warszawie, wykpiwanie nachalnej agitacji komunistycznej. O niechęci i drwinie świadczą słowa piosenki partyzanckiej, przytoczonej także i w Nieliterackim świadectwie Szczepańskiego, w gazetowym artykule⁴⁴:

Oj, ciężko żyć
Bolszewik już się zbliża
Cóż z tego, że Paryż zdobyty już jest
Z Warszawy lecą pirza.

⁴² Zob. K. Kersten: *Miedzy wyzwoleniem a zniewoleniem. Polska 1944–1956*. Londyn 1993; H. Pałska: *Nowa inteligencja...*; H. Słabek: *Intelektualiści i „Wielki Strach” (na przełomie lat 40. i 50.)*. „Dzieje Najnowsze” 1996, nr 1, s. 261–267; J. Szacki: *Wokół polskiej „zdrady klerków”*. W: Idem: *Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*. Warszawa 1991; S. Murzański: „*Miedzy kompromisem a zdradą*.” (*Intelektualiści wobec przemocy 1945–1956*). Warszawa 1993.

⁴³ K. Kersten: *Wstęp*. W: Eadem: *Miedzy wyzwoleniem a zniewoleniem...*

⁴⁴ J. J. Szczepański: *Przegranii zwycięzcy*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 105.

Łuna za lasem potwierdza fragmenty opowiadań *Gdzie nów zachodzi* i *Buty* dotyczące ogromnego wstrząsu, jaki wywarł na ciągle walczących w lesie partyzantach upadek powstania warszawskiego. Przeżycie to można porównać z wiadomością o klęsce wrześniowej z 1939 roku – tak też interpretuje je Kazimierz Wyka⁴⁵.

Podobieństwo sytuacji politycznej i psychologicznej '39 i '44 roku narzuca się także Szaremu w *Końcu legendy*. Literackie, a z pewnością i cenzorskie wymogi powojennego okresu sprawiły, że autor operuje metaforą burzy, łatwą jednak do rozszyfrowania, refleksje bohatera bowiem wywołały odgłosy bliskiego frontu wschodniego:

W 1939 roku tymi samymi znakami oznajmiała mu się po raz pierwszy nadciągająca burza. Teraz powracała powrotną falą. Nadchodziła od północy i od wschodu jeszcze potężniejsza w grozie ciężkich stąpaniec i drapieżnych błysków.

KL, s. 100

Opowiadanie *Koniec legendy*, którego akcja umieszczona jest w znaczącym czasie sylwestrowej nocy 1944/1945, to utwór przedstawiający nie tylko historyczny czas przełomu wojny, ale również nastroj przemian świadomości jednej w istocie, choć szeroko reprezentowanej, warstwy społecznej, objętej przedwojennym pojęciem „inteligencja”. Krytycy utworu zwrócili uwagę na szeroki przekrój socjologiczny uczestników zabawy⁴⁶, jednak przedstawione postaci wykazują związek z jedną tylko klasą, do której należy wykształcony i kulturalny gospodarz domu, planujący podług nowoczesnej ekonomii zarządzanie majątkiem, jego zięć – młody intelektualista, miłośnik literatury i sztuki, profesor antropologii, poeta, socjolog, inżynier i najliczniejsza grupa: uczniowie, studenci, w przeważającej części – konspiratorzy i meliniarze. Wśród nich przebywa jeden tylko przedstawiciel innego środowiska: Witek, syn ogrodnika.

Zebrana w jednym miejscu i w ważnej historycznie chwili społeczność dworku miesza zabawę karnawałową z dysputą polityczną. W rozmowach odnaleźć można główne tezy rzeczywistych polemik tamtych dni. Pisze

⁴⁵ Zob. K. Wyka: *Dwie jesienie*. W: *Idem: Życie na niby...*

⁴⁶ Zob. A. Michnik: *Szlak Conrada*. W: *Idem: Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*. Paryż 1985; K. Krasuski: *Legendy nie umierają. Interpretacja opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego „Koniec legendy”*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995, s. 159–168.

o ówczesnych narodowych sporach przy okazji omawiania *Końca legendy* Adam Michnik:

„Siciński nie był w swych sądach odosobniony. Aleksander Bocheński w *Dziejach głupoty*, Stefan Kisielewski w artykule o Powstaniu Warszawskim, Ksawery Pruszyński w pamflecie o Wielopolskim wypowiedzieli opinie częstokroć identyczne.”⁴⁷

Zasadnicza oś dyskusji przebiega między dwoma adwersarzami: Szarym, akcentującym swoje przywiązanie do tradycji, oraz socjologiem Sicińskim, podważającym i obnażającym narodowe stereotypy. Inteligencji charakter toczącej się między bohaterami rozmowy opiera się na potrzebie manifestacji i wymiany poglądów – mniej na przekonaniu przeciwnika do swoich racji. Ma również swój wymiar psychologiczny: wymiana zdań stała się formą projekcji tłumionych lęków, frustracji i niepokojów. Szary rekompensuje sobie partyzanckie doświadczenia, dezawuuje szlachetną i honorową walkę polskiego żołnierza (wszak nieco wcześniej w taki właśnie, daleki od mitologizowania sposób, opowiadał o życiu w lesie panu Woynię). Siciński odreagowuje własne, wiadome wszystkim tchórzostwo, jakie objawił podczas powstania warszawskiego. Porucznik odwołuje się do świata wartości i nie potrzebującej uzasadnień tradycji:

[...] myśl jego w napięciu chaotycznego wysiłku szukała z trudem i po omacku, starała się przełamać własną ociężałość, znaleźć wyraz dla czegoś, co było zawsze tak pewne, że zdawało się nie potrzebować żadnej formuły.

KL, s. 188

Warszawski rozbitek propaguje „realizm polityczny”, trzeźwe myślenie i racjonalne działanie, obliczające jak najmniejsze straty społeczne. W aktualnej sytuacji ma to być układanie się z bolszewikami:

Co mnie interesuje, to skuteczność metody. Cel oznaczmy sobie ogólnikowo mianem „dobrej sprawy”. Otóż każdy normalny człowiek zgodzi się chyba z tym, że dobra sprawa nie jest kwestią mitu albo legendy, jest sprawą ludzi konkretnie żyjących, ludzi żywych... tak?

KL, s. 192

⁴⁷ A. Michnik: *Szlak Conrada...*, s. 159.

Krystyna Kersten, badając społeczne postawy wobec pojałtańskiego porządku, wyróżniła trzy ich rodzaje:

- 1) postawę niezłomną, całkowicie odrzucającą nową rzeczywistość,
- 2) opozycję w ramach zakreślonej umową jałtańską wolności politycznej,
- 3) postawę kapitulancą, przyznającą komunistom historyczną rację⁴⁸.

Chociaż realia dyskusji Szarego i Sicińskiego osadzone są w okresie wcześniejszym o parę miesięcy, to jednak, biorąc pod uwagę niezmienną sytuację polityczną, w myśl przedstawionej charakterystyki możemy adwersarzom przypisać dwie skrajne postawy. Porucznik-meliniarz określa jako zdradę poglądy, które reprezentuje nie tylko Siciński, ale również poeta Wielgosz⁴⁹, a zwłaszcza czytany w gronie uchodźców ze stolicy publicysta Skiwski⁵⁰, autor artykułów szkalujących wartość ofiary powstania warszawskiego i propagujących kolaborację z Niemcami w imię historycznej konieczności. Szczepański w warstwie fabularnej nie rozstrzyga przedstawionego sporu, nie tylko oddając autentyczne społeczne nastroje sprzed końca wojny, ale również wygrywając artystycznie dzięki brakowi nachalnej tendencyjności⁵¹. W czytelniczey ocenie za Szarym będą przemawiały racje ideowe i etyczne, z którymi utożsamia się również odbiorca, tak jak w przypadku Michnika:

„[...] argumenty Sicińskiego pozwalają usprawiedliwić polityczną racjonalnością każde przyszłe świństwo i zaprzaństwo. To jest w wywodzie

⁴⁸ Zob. K. Kersten: *Inteligencja wobec nowej rzeczywistości*. „Mówią wieki” 1990, nr 7, s. 6–11; podobnie Eadem: *Powojenne wybory intelektualistów*. W: Eadem: *Miedzy wyzwoleniem a zniewoleniem...*

⁴⁹ Postać oparta na charakterystyce Czesława Miłosza, por. J. J. Szczepański: „Śnił mi się dyktator bez butów”. W: J. Trznadel: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Lublin 1990, s. 314, a także koleje tej literackiej polemiki: J. J. Szczepański: *Kadencja*. Kraków 1989, s. 80; Cz. Miłosz: *Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 89.

⁵⁰ Zob. S. Sierotwiński: *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939–1945*. T. 2. Kraków 1988, s. 45; M. Urbanowski: *Bohaterowie i zdrajca: Sprawa Jana Emila Skiwskiego*. „Arka” 1993, R. 43; M. Fik: *Skiwski zdrajca heroiczny?* W: Eadem: *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956*. Warszawa 1997, s. 21–30.

⁵¹ Pisał jednak o wykorzystaniu przez Szczepańskiego w tym opowiadaniu okazałego repertuaru obecnych w polskiej literaturze mitów i toposów, które tworzą bardziej złożoną strategię pisarską, nie pomijając także nobilitacji ideałów reprezentowanych przez środowisko ziemiańskie i inteligenckie K. Krasuski: *Legendy nie umierają...*, s. 159–167.

Sicińskiego, będącego »po stronie historii« najbardziej paskudne i to go właśnie będzie różnić zasadniczo od Stefana Kisielewskiego.”⁵²

Konflikt między przybyszami z Warszawy a Szarym dotyczy również stosunku do właścicieli dworku oraz reprezentowanej przez gospodarzy ziemiańskiej formacji i kultury. Każdy – jak sygnalizuje narrator opowiadania – miał świadomość ostatnich dni polskiego dworu, jednak tylko uchodźcy z powstania jako jedyni wydają się przystawać na tę zmianę.

O tym, jak ważna dla samego Szczepańskiego była tradycja ziemiańska, świadczą dwa późniejsze teksty o autobiograficznym charakterze: *Trzy czerwone róże* z tomu *Rafa* oraz *Pałac*, zamieszczony w *Historijkach*. Opisane w ciepłych barwach postacie ostatnich właścicieli, odtworzona atmosfera wielowiekowej tradycji i kultury są także osobistym głosem pisarza w sprawie bezpowrotnego i krzywdzącego wyrzucenia tej klasy poza nawias powojennego społeczeństwa, utraty bogatej i mocno kiedyś zakorzenionej części polskiego dziedzictwa, związanej również z tradycją inteligencką⁵³. Szary z *Końca legendy* odnajduje w gryniewickim dworku tę samą tradycję, którą wyniósł z rodzinnego domu, a rozmowa z Sicińskim uświadamia mu nie tylko nieuchronną konieczność nowych porządków (o czym wiedział już wcześniej), ale także „prawdziwy żal, zupełnie osobisty. On przecież ostatniej nocy tańczył poloneza, [...]” (KL, s. 183). W krytycznej sytuacji obrachunków Szary, zupełnie inaczej niż „warszawscy defetyści”, czuje mocny związek między własnym inteligenckim dziedzictwem i dziedzictwem właścicieli Gryniewic.

Wedle Janusza Tazbira połączenie po 1831 roku tradycji inteligenckiej i szlacheckiej stworzyło zespół wzorców kultury narodowej⁵⁴. Szczepański, najpierw kreacją bohatera *Końca legendy*, a później już swoim własnym głosem w eseju *Trzy czerwone róże* czy w przedstawiającym rodzinną genealogię *Rycerzu Grzymale* (tom *Jeszcze nie wszystko*), zdaje się poświadczać słuszność tej opinii.

⁵² Zob. A. Michnik: *Szlak Conrada...*, s. 519.

⁵³ Na taki aspekt *Trzech czerwonych róż* zwrócili uwagę krytycy eseju: K. Dybicka: *Dziedzictwo i niepamięć...*, podobny passus znajduje się też w anglojęzycznej książce tego autora: *Szczepański...*; S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański: „Trzy czerwone róże”...*

⁵⁴ Zob. J. Tazbir: *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*. Warszawa 1979, s. 210; autor opiera się również na opinii wyrażonej przez innego badacza: zob. R. Zieman: *Trzy pytania w przedmiocie szlachetczyzny*. W: *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*. Red. Z. Stefanowska. Warszawa 1976.

Opowiadaniem *Koniec legendy* zamknął pisarz cykl Szarego-partyzanta, natomiast nie porzucił w swojej twórczości problemów trapiących zajmującego w niej stałe miejsce inteligenckiego bohatera. Historyczny kontekst pozostałych utworów odsyła do polskiej rzeczywistości powojennej, wyznaczonej układem jałtańskim. Umacnianie się nowego porządku politycznego stwarzało w tej części Europy po raz kolejny w okresie sześciu lat sytuację wymagającą od społeczeństwa, a zatem także od inteligencji, dokonania konkretnych wyborów decydujących nie tylko o przyszłym kształcie ustrojowym i ekonomicznym państwa, lecz także o osobistym losie.

Pisarz zwraca szczególną uwagę na dziedzictwo przedwojennego etosu polskiego inteligenta w nowych warunkach społeczno-ekonomicznych i politycznych. Ważnym dla inteligenta Szczepańskiego wydarzeniem miał być koniec wojny utożsamiany z niepodległością państwową i powrotem do normalnego życia. Tego oczekiwał Strączyński, Michał, Szary. Autor przedstawia jednak swoich bohaterów raczej jako „przeegranych zwycięzców”. Pisał później o zawiedzionych nadziejach także w tekstach publicystycznych:

„No więc nie mieliśmy już złudzeń. Nie należeliśmy do zwycięzców, a wyzwolenie, którego wyczekiwaliśmy tak żarliwie, budziło nasze wątpliwości.”⁵⁵

Podobnie – z nutą zawodu – brzmią refleksje dotyczące końca wojny, wypowiedziane przez bohatera opowiadania *Błogosławione wody Lete* czy narratorów esejów *Tapczan gestapowca* i *Dwie szale*. Na postawę, w której można dopatrywać się głosu autora, nakłada się osobista świadomość dogłębnej wagi zebranych podczas wojny i okupacji doświadczeń (nie małą rolę odgrywa tu przeżycie pokoleniowe), całkowicie zlekceważonych przez władze reprezentujące nowy porządek w pojałtańskiej Polsce:

Wydawało nam się, że po takiej lekcji sama natura świata musi ulec zasadniczej przemianie i – jak uczniowie, niepewni wyników przebytego egzaminu – czekaliśmy na otwarcie drzwi Wspaniałego Jutra. Ale egzamin nie został zaliczony. W nowym świecie, który okazał się odpowiedzią na świat naszych ojców i dziadków, pytano nas co najwyżej, co robiliśmy i co posiadaliśmy przed wojną. Zdobyte doświadczenia pozostawiono nam do prywatnego użytku. Najpraktyczniej było utopić je w zapomnieniu.

TG, s. 29

⁵⁵ J. J. S z c z e p a ń s k i: *Przeegrani zwycięzcy*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 105.

Na szczególną uwagę zasługuje stosunkowo późno wydane opowiadanie *Manekin* (tom *Opowiadania dawne i dawniejsze*, 1973) oraz *Dwie szale* („Odra” 1980). Oba utwory przedstawiają sytuację indoktrynowania przez nową władzę inteligenta z niewygodną przeszłością – tą samą, która była udziałem podchorążego z *Polskiej jesieni* czy Michała i Szarego z opowiadań okupacyjnych, i składającą się na opisywany paradygmat inteligenta. Pisze o jej społecznej nieużyteczności w nowych warunkach narrator eseju:

Na moim koncie widniały same minusy. Siedziała mi jeszcze w kościach partyzantka – ta przegrana, której emblematy skazywały na wegetację w getcie podejranych, tkwiła we mnie głęboko zakorzeniona lojalność wobec przedwojennej Polski, której grzechy spadały teraz na moje sumienie, chociaż nie zdążyłem ich nawet należycie poznać, a ponadto nie ufałem nowemu językowi pojęć, tłumaczącemu świat z mechaniczną jasnością wykresu. Należałem też do inteligencji – klasy, jak się okazało, o niewielkiej społecznej wartości, a w dodatku jakby wynaturzonej i z lekka pokracznej, która stała się teraz ulubionym celem szyderstw satyryków i zaangażowanych poetów.

DSz, s. 43

W tej refleksji przedstawione zostały podstawowe kierunki oddziaływania komunistycznej władzy na „starą” – tak ją bowiem nazywała – inteligencję. Deprecjonowano wkład AK w wyzwolenie kraju spod okupacji niemieckiej i w zakończenie wojny, oskarżano Polskę międzywojenną, z którą utożsamiano inteligencję, obniżano wartość inteligenckiego etosu.

W obu utworach Szczepański dokonuje – w różny sposób, wszak dzieli je cezura polskiego sierpnia – inteligenckiego rozliczenia z okresem nasilonej indoktrynacji wobec własnego środowiska. Historie bohaterów są podobne: źle oceniana w nowym porządku przeszłość (zwłaszcza ta okupacyjna, spod znaku AK, przywołana w *Manekinie* tylko aluzyjnie) i represje z nią związane: ujawnienie, wezwania do denuncjacji i towarzyszące tym sytuacjom upokorzenia, nieprzyjazna propaganda. Odpowiedzią bohatera jest odwoływanie się do własnej hierarchii wartości. W *Manekinie* symbolem niezmiennego wzorca postępowania staje się krawiecki manekin. Ideały, do których odwołuje się bohater, nietrudno zidentyfikować z zasadami reprezentowanymi przez Szarego:

Opierałem się raczej na nazwach. Ten stan uspokojenia, wewnętrznej pewności, na którym mi tak bardzo zależało, to był, jak miemam, szacunek dla samego siebie. Aby go uzyskać, trzeba było spełniać warunki pewnego ideału. Obowiązek, odwaga, wierność – model był jednak skomplikowany.

M, s. 217

podobnie jak wyznania narratora *Dwóch szal*:

Bałem się jednak. Bałem się bezpowrotnego zerwania z czymś, co może jest we mnie mądrzejsze i lepsze niż kalkulacje rozsądku. Bałem się zdradzić samego siebie.

DSz, s. 46

Sytuacja bohaterów omawianych utworów wygląda jednak zdecydowanie gorzej niż sytuacja Szarego. On, choć doskonale zdawał sobie sprawę z nieuchronności zmian w najbliższej przyszłości, dokonywał bilansu własnej postawy w pełnej niezależności osobistej, a nie, jak postaci z *Manekina* i *Dwóch szal*, w okolicznościach niemal zupełnej bezkarności władzy, szantażu, nachalnej propagandy i świadomości ceny, jaką trzeba zapłacić za wolny wybór. Szczepański przedstawia w swoich utworach niemożność obrony inteligenta przed praktykami władzy. Dawna zdolność jego bohatera do własnej, rozsądnej i uczciwej analizy rzeczywistości, jak to czynił podchorąży czy porucznik, ustąpić musiała miejsca rezygnacji z tego – uświadamianego sobie przez niego przecież – prawa. Podany upokarzającej procedurze denuncjacji kolegi z partyzantki narrator *Manekina* przyznaje się do poniechania jakiejkolwiek próby uzasadnienia własnych przekonań ze względu na to, że druga strona miała atuty siły i władzy:

Cóż mogłem powiedzieć na swoją obronę? Gdybym nawet wdał się w dyskusję zasadniczą z oficerem, nie miałem żadnych szans. On reprezentował stan faktyczny, rzeczywistość; a ja? [...] Mogłem poruszać się tylko na wyznaczonym przez niego terenie.

M, s. 223

Także i narrator w drugim tekście przyznaje się do podobnego rozumienia swojej sytuacji:

Czułem się zagrożony wyrzuceniem z rzeczywistości. Miałem przeciwko sobie potężne siły historii (w postaci Logiki Dziejów), zdrowego rozsądku i nawet genetyki – nie wyznawanej wprawdzie jawnie, ale jednak determinującej, czy się należy, czy nie do gatunku, mającego szanse przetrwania i rozwoju.

DSz, s. 43

Wypowiedzi bohaterów tych literackich tekstów znajdują potwierdzenie autentyczności w kontekście badań socjologów i historyków. Hanna Palska, która dokonała próby odtworzenia procesów kształtowania nowej inteligencji przez komunistyczną władzę, zwracała uwagę na dążenie w powojennej polityce do weliminowania ze struktur społecznych części starej inteligencji, która powoływała się na przedwojenny etos. Czytamy:

„Trzeba też pamiętać, że deklaracje władz, iż przynajmniej część inteligencji może znaleźć miejsce w nowej rzeczywistości, nie były w żadnym razie przejawem akceptacji tej warstwy z całym jej bagażem kulturowym. Przede wszystkim starano się skompromitować mit o ideotwórczej i kulturotwórczej roli inteligencji, a także o jej ponadklasowym charakterze oraz spełnianiu w społeczeństwie misji przywódczej.”⁵⁶

Krystyna Kersten, autorka wielu prac poświęconych powojennej kondycji polskiego inteligenta, tak charakteryzowała sytuację w tamtym okresie:

„Najogólniej – wybory nad Wisłą dokonywane były w warunkach egzystencjalnego zagrożenia, pod naciskiem wymuszającej je sytuacji ogólnonarodowej i jednostkowej, przy czym podejmowaniu ich od samego początku towarzyszył w większości wypadków przymus kompromisu z podstawowymi wartościami konstytuującymi morale jednostek i zbiorowości. Ci, którzy wcześniej – na ogół u progu życia – uczynili z komunizmu swoją wiarę, już się wyzbyli owych wartości na rzecz idei uosabianej przez partię, znaczna wszelako część polskiej intelektualnej elity rozpoczęła swą edukację w atmosferze tłumienia, dławienia, zabijania emocji i racji stojących na drodze kompromisu ze stanowionym przez komunistów porządkiem dopiero w roku 1944 czy 1945.”⁵⁷

Inteligent poddawany zostawał manipulacji ideologicznej, odwołującej się do jego sumienia obciążonego poczuciem winy i odpowiedzialności za klasy ciemnione i wykorzystywane przez wieki w przeszłości. Oto

⁵⁶ H. Palska: *Nowa inteligencja w Polsce Ludowej...*, s. 32.

⁵⁷ K. Kersten: *Bezdomny intelektualista...*, s. 3.

nowa władza przytaczała argumenty wypełnienia się sprawiedliwości dziejowej w tworzonym przez siebie porządku, przedstawiała się jako wybawicielka mas od ich wiekowego ucisku. Jak pisała Teresa Bogucka:

„Na powojennej ruinie jakby od ręki zaczęto oblekać w rzeczywistość inteligenckie tęsknoty do społeczeństwa, w którym lud nie tkwi w nędzy, ciemnocie i upodleniu, zaczęto realizować wszystkie społecznikowskie marzenia, naprawiać odwieczne krzywdy opisywane w literaturze. To inteligenckie szarpanie sumień, te społecznikowskie działania – tu jakieś kursy dla młodzieży włościańskiej, tu spółdzielnia, a tu wakacje dla suchotniczych dzieci – komuniści nazywali pogardliwie burżuazyjną filantropią. To oni sami – wolni od drobnomieszczańskiej czułościowości, rozwiązywali wszelkie społeczne problemy. Chłopom dali ziemię. Praca była dla wszystkich. Ludzie z piwnicznych izb dostawali mieszkania. W krótkim czasie zlikwidowano analfabetyzm. Walczono z gruźlicą. Dzieciom z nizin otwarto szkoły.”⁵⁸

Inteligent przedstawiony przez Szczepańskiego nie był wolny od wpływów powojennej retoryki i wywołanych nią dylematów: nie mógł ani podważyć oczywistej wartości przeobrażeń społecznych, ani przystać na sposób wprowadzania zmian i cenę, jaką należało za to zapłacić.

Wątpliwości, wahania, rozterki dotyczące wyboru dalszego postępowania w sytuacji krytycznej – to cechy przypisywane Hamletowi. W kontekście polskich warunków wyznaczonych układem w Teheranie i Jałcie analizuje je Jacek Trznadel. Píše więc o polskim Hamlecie:

„Rzecz o samotności walki i rozeznawaniu się w moralnych powinnościach jednostki, ale i zbiorowości jako pewnej całości, postawionej wobec zbrodni, zła i brutalnej przemocy. Także wobec tragiczności, bo taki jest topos Hamleta i nasza historia. Czy ważna jest refleksja, czy czyn bezpośredni? A może walczyć, to składać z siebie męczeńską ofiarę?”⁵⁹

W drobiazgowym roztrząsaniu odmiennych racji, rozważaniu argumentów różnych stron, wahaniami etycznych (od czego nie jest wolny także inteligent Szczepańskiego) Jacek Trznadel doszukał się głębokich polskich korzeni, sięgających konfederacji barskiej i powstania kościuszkowskiego. Wskazał także uniwersalne literackie źródło w doskonałym opisie autorstwa Szekspira:

⁵⁸ T. B o g u c k a: *Nieuchronna normalność*. „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 280.

⁵⁹ J. T r z n a d e l: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*. Wyd. 2. Komorów, Wydawnictwo „Antyk”, 1995, s. 9–10.

„Bo przecież: Hamlet waha się i przeżywa rozterki moralne dla uzyskania pełnego obrazu prawdy, Hamlet walczy, Hamlet pragnie sprawiedliwości, Hamlet jest samotny.”⁶⁰

Bohater *Manekina* w swoim bilansie różnych postaw wobec opisywanej rzeczywistości przyznaje z niechęcią, że uległość wpływała z poddania się podwójnym i przewrotnym argumentom (terror i racje logiczne) rzeczników wprowadzających nowy ład:

„Będziecie inaczej śpiewać!” Och, to jest najstraszliwsze zakłęcie. Nie mówmy o tym. Ale najgorzej, jeśli w imię szlachetnych celów. To właśnie łamie. Jak to? Nie chcesz dobra? Opierasz się?

M, s. 218

We wspomnieniach narratora *Dwóch szal* także odnajdziemy wyznanie o dużym wpływie tej trafiającej w inteligenckie rozterki propagandy:

Rozumowania (już ukształtowane logiką megafonów) przebiegały mniej więcej tak: jeżeli nie akceptuję, to tym samym opowiadam się za przeszłością. Za przywilejami, za nierównym podziałem, za pychą faworytów, za poniżeniem większości. Wtedy muszę się zdecydować na dobrowolne wygnanie z nurtu historii, na samotność egoisty, którego wszystkie sprzeciwy są tylko maskami małostkowych, nie zaspokojonych pretensji.

DSz, s. 44

Autentyczność tych odczuć potwierdza Szczepański w wywiadzie udzielonym Jackowi Trznadłowi:

„Ja na pewno, tak samo jak większość tak zwanych inteligentów, wchodziłem w ten okres z jakimś kompleksem win narzuconych, że należę do formacji, która była uprzywilejowana, a tutaj dzieje się coś, co jest często przerażające, niedoskonałe, odpychające, ale że w sumie dokonuje się akt sprawiedliwości społecznej. Ja myślę, że to było bardzo powszechne odczucie. Dlatego wydaje mi się, że w zasadzie była szansa zdobycia tych ludzi nie tylko mojego pokolenia, ale także mojego pokroju, gdyby to było robione mądrzej i bardziej przebiegle.”⁶¹

⁶⁰ Ibidem, s. 373.

⁶¹ J. J. S z c z e p a ń s k i: „Śnił mi się dyktator bez butów”..., s. 310.

Jerzy Szacki w eseju o „polskiej zdradzie klerków” wśród przyczyn przyłączenia się intelektualistów do komunizmu wymienia właśnie poddanie się sile charakteryzowanej argumentacji. Czytamy:

„[...] doniosłą rolę w godzeniu się intelektualistów z rzeczywistością odegrał jeszcze jeden czynnik, a mianowicie przekonanie, że opory, jakie się odczuwało, świadczyły nie tyle o wrażliwości sumienia, ile o »obciążeniach inteligenckich«, które uniemożliwiają identyfikację z reprezentującymi przyszłość masami ludowymi.”⁶²

Tak więc jednym z dylematów inteligenta była możliwość kompromisu z komunistyczną władzą, ewentualność zaakceptowania nowych porządków społecznych, ukazujących się albo jako realizacja części społecznikowskiej tradycji, albo jako kompensacja inteligenckiego kompleksu winy i przywilejów.

Bohater Szczepańskiego, zdając sobie sprawę z obiektywnej słuszności pewnych aspektów nowego porządku i przyznając się do pokus ulegania im, ostatecznie broni się przed bezkrytycznym – bo do tego przecież zmierzała prowadzona polityka – przyłączeniem się do tych, którzy budują w państwie „szczęśliwszą przyszłość”. Autor *Manekina* i *Dwóch szal* w refleksjach bohaterów wyjawia różne powody decyzji nieprzyjęcia nowego systemu i ideologii. Ceną narratora *Manekina* za zachowanie własnych przekonań jest zakaz publikacji, co później koledzy po piórze interpretowali jako przejaw oporu wobec władzy. Bohater przyznaje, że jego milczenie było wynikiem wierności dawnym zasadom, a nie poddania się propagandzie lub odgórnym nakazom, o czym należy pisać.

Jak tu wytłumaczyć komuś, że mam taki wzorzec, że pływa we mnie taka banieczka? Że nie mogę znieść tego chybotu przestrzeni?

M, s. 217

– myśli bohater. Czytelne zresztą aluzje do mechanizmów działania propagandy skierowanej do reprezentowanej przez bohatera grupy społecznej możemy wyśledzić w całej jego refleksji. Czasem oskarżenia dotyczą obowiązku przestrzegania zarządzonych kanonów sztuki (wyraźne odniesienia do socrealizmu – o czym jeszcze w następnym rozdziale), często jednak odnoszą się także do kompromitowania etosu, który bliski jest narratorowi. Oto, w jakim kontekście pojawiają się refleksje bohatera: po raz

⁶² J. Szacki: *Wokół polskiej „zdrady klerków”...*, s. 414.

pierwszy, gdy odwołuje się do własnego wzorca wartości, wśród których wymienia obowiązki, odwagę, wierność. Wówczas zwraca uwagę na przemawianie tych ideałów przez władzę i nadawanie im odmiennego kontekstu znaczeniowego:

Nazwy stawały się z czasem zbyt wieloznaczne, wątpliwe. A przede wszystkim zabierano mi te nazwy. Używano ich w taki sposób, że trzeba było zrezygnować z nich jak ze sfalszowanych znaków firmowych.

M, s. 217

Następnie, gdy analizuje swoją postawę pisarską:

[...] to ciągle à propos tego milczenia. No, więc prosta sprawa. Nie śmiałem mówić głośno, bo słowa za bardzo się pomieszały. [...] Na co mogłem się powołać w moim oporze? Wszystkie nazwy przeniesiono na kolorowy, radosny oleodruk, wystawiony do kopiowania.

M, s. 219

W końcu, kiedy wspomina wezwanie na rozmowę w sprawie denuncjacji kolegi z partyzanckiego oddziału i kiedy musi po raz kolejny napisać swój życiorys:

Nigdy jeszcze nie uświadamiałem sobie tak dotkliwie bezużyteczności nazw. Wszystko, czym umacniałem się w sobie, stało się teraz niebezpieczne. Jakże bezbarwnie, jak wymijająco streszczałem tę moją przeszłość, z której czerpałem kiedyś tyle otuchy, nawet dumy!

M, s. 223

Zastrzeżenia bohatera do przedstawionych mechanizmów propagandy stają się jeszcze bardziej czytelne i autentyczne w konfrontacji z charakterystyką nowomowy dokonaną przez Michała Głowińskiego⁶³, który wskazał na wykorzystywanie i przekształcanie semantyczne języka przeciwnika:

„Nowomowa nie może się od niego izolować w pełni – tym bardziej, że jedną z racji jej istnienia jest »dawanie odporu«; nie może założyć, że on

⁶³ Zob. M. G ł o w i ń s k i: *Nowomowa. (Rekonesans)*. W: I d e m: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1990.

po prostu nie istnieje [...]. Niekiedy nowomowa jakiś element języka przejmuje, nadając mu inny sens, czasem go przekształca, najczęściej zaś – komentuje i refutuje.”⁶⁴

M. Głowiński zwraca również uwagę na to, że jako język mający za zadanie opisywać jedyną prawdziwą rzeczywistość, nowomowa używana jest w specyficznych obszarach komunikacji:

„Dewastuje przede wszystkim te rejony języka, które służą mówieniu o problemach społecznych, historii, ideologii, polityce. Dewastuje także tradycje, np. tradycje języka rewolucjonistów i tradycje języka patriotycznego.”⁶⁵

W *Dwóch szalach* Szczepański akcentuje jeszcze inny problem związany z ewentualną zgodą bohatera na proponowany przez komunistów porządek. Sprawa dotyczy psychologicznych i etycznych aspektów wolności oraz ewentualnego zniewolenia człowieka; integracji własnej osobowości albo integracji z bezwładną i powolną władzą masą, samodzielnego myślenia albo wygodnego przyjmowania narzucanej wizji świata. Narrator przedstawia swoje zastrzeżenia w następujących słowach:

A znowuż, jeżeli akceptuję, jeżeli zgadzam się bez zastrzeżeń, to nie pozostaje mi nic innego, jak wyrzec się własnej woli i własnego sądu (bo cóż one znaczą wobec woli i sądu mas?), powierzyć się ślepo racjom przyszłości i w posłuszeństwie tym racjom, w wyrzeczeniu się swego małego, zachłannego ja znaleźć ostateczne ukojenie. (Ale czy ukojenie owo nie będzie po prostu ucieczką od odpowiedzialności, której nie dzieli się z nikim?).

DSz, s. 44

Zaprezentowane argumenty są wyraźnie negowane przez bohatera, zaprzeczają bowiem temu, co było dotychczas charakterystyczną cechą jego postawy: swobodzie wyznawania własnych poglądów, krytycyzmowi, wolności od nacisków ideologii, w końcu – należącego przecież do inteligenckiego etosu – poczucia odpowiedzialności za siebie i innych, pojmowanego też w kategoriach etycznych: odpowiedzialności przed Kimś.

Jego refleksja jest czytelną aluzją do postawy opisanej przez Ericha Fromma i nazwanej „ucieczką od wolności”, charakterystycznej dla współczesnych społeczeństw. Rozwija się na szczególnie podatnym gruncie

⁶⁴ Ibidem, s. 18.

⁶⁵ Ibidem, s. 21.

wszelkiego rodzaju totalitaryzmów. Fromm tak między innymi charakteryzuje proces powstawania interesującego go zjawiska:

„[...] człowiek nie może znieść izolacji; izolowany, staje całkowicie bezradny w obliczu świata zewnętrznego, który napawa go głębokim lękiem [...]. Zarówno bezradność, jak zwątpienie paraliżują życie, i żeby żyć, człowiek stara się uciec od wolności – wolności negatywnej. Dostaje się w nowe więzy. Więzy te różnią się od pierwotnych, z których nie wyrwał się całkowicie, mimo że uległ autorytetom władzy czy też grupy społecznej. Ucieczka nie przywraca mu utraconego poczucia bezpieczeństwa, lecz pomaga jedynie zapomnieć o swoim »ja« jako wyodrębnionym jednostwie. Człowiek zyskuje nowe, kruche bezpieczeństwo kosztem utraty integralności swego indywidualnego »ja«. Woli stracić swoje »ja«, niż znosić samotność. Tak więc wolność – jako wolność »od« – prowadzi do ponownego uwięzienia.”⁶⁶

Szczeptański bardzo podobnie zdaje się oceniać przyczyny poddania się tej postawie, narrator *Dwóch szal* bowiem tak konkluduje swoje przemyślenia:

Może w gruncie rzeczy, wszystko sprowadzało się do dylematu: być pojedynczą, samodzielną drobiną, czy też roztopioną w wielości cząstką masy? Samodzielność zdawała się oznaczać samotność.

DSz, s. 44

Lęk przed izolacją od reszty społeczeństwa jako wcale nie błahą przyczynę akceptacji komunistycznych porządków podają również inni badacze, na przykład Jerzy Szacki, który w przywoływanym wcześniej eseju pisze:

„Nade wszystko nie ustała potężna tęsknota do bycia razem, jeżeli nawet trzeba za to płacić swoją indywidualnością i niezależnością sądów, albowiem lęk przed osamotnieniem i marginesowością pozostał bodaj największym koszmarem intelektualisty.”⁶⁷

Także Krystyna Kersten podaje argument społecznej akceptacji w swoich pracach o powojennych wyborach intelektualistów:

„Gra toczyła się o coś więcej niż wygoda życia, stawką była przynależność, ceną przegranej – bezdomność.”⁶⁸

⁶⁶ E. Fromm: *Ucieczka od wolności*. Przel. O. i A. Ziemiłscy, przedm. F. Ryśka. Warszawa 1993, s. 239–240.

⁶⁷ J. Szacki: *Wokół polskiej „zdrady klerków”*..., s. 418.

⁶⁸ K. Kersten: *Bezdomny intelektualista*..., s. 3.

„Intelektualista, wyrwany ze swego miejsca, pozbawiony chroniących go powłok społecznych, kulturowych, »wyłusknięty z form«, jak pisał Wańkowicz, pragnął żarliwie odnalezienia jakiegoś punktu stałego w zdeorientowanej przestrzeni, w jakiej przyszło mu żyć.”⁶⁹

Opowiadania *Manekin* i *Dwie szale* łączy wspólna postawa bohatera wobec nieprzychylniej mu (jako członkowi większej formacji społecznej) władzy. Na tę postawę składa się krytyczny stosunek do wprowadzanych metod postępowania wobec całego społeczeństwa, a zwłaszcza wobec inteligencji, głęboka autorefleksja ukazująca etyczne podstawy decyzji postaci. Wymowa *Dwóch szal* jest jednak zdecydowanie dobitniejsza; to, co bohater *Manekina* zamykał we własnym świecie prywatnych rozrachunków, narrator (autor przecież!) eseju uogólnił jako głos w sprawie polskiego inteligenta po wojnie. Ponadto esej jest nie tylko potępieniem postępowania władzy komunistycznej wobec tej grupy społecznej, ale również krytyką wprowadzanego modelu inteligenta. Szczepański objawia się tu jako rzecznik przedwojennej inteligencji; ośmiesza wzorzec tzw. inteligencji pracującej, przeciwstawia mu tradycyjny etos, odwołując się do doświadczeń własnych: kreśląc skromny portret swojego ojca. Polemika i drwina uderza w podstawy ideologiczne propagowanego w nowym społeczeństwie statusu inteligenta:

Prawdę rzekłszy, nigdy przedtem nie zetknąłem się z inteligencją niepracującą (wyjawszy wypadki bezrobocia), toteż ten termin wydawał mi się metodologicznym błędem, powstałym z pomieszania pojęć. W moim własnym, klasowym odczuciu, nie istniał żaden znak równości między inteligencją a burżuazją w klasycznym, balzakowskim znaczeniu.

DSz, s. 43

Niemniej jednak Szczepański nie jest wolny od krytyki postawy charakterystycznej dla części własnego środowiska:

Zresztą inteligencja jest jedyną społeczno-kulturową formacją, żywiącą wątpliwości co do swoich praw i przywilejów, gotową gardzić sobą i wstydić się samej siebie (co wynika zapewne z przerostów świadomości).

DSz, s. 43

⁶⁹ K. Kersten: *Powojenne wybory intelektualistów...*, s. 157–158.

Przytoczone słowa można traktować jako polemikę nie tylko ze stereotypami społecznymi dotyczącymi inteligenckich fobii, ale także z głośną w drugiej połowie lat czterdziestych autokrytyką polskiej inteligencji. Osąd odbywał się na płaszczyźnie literackiej – tu otrzymał nadaną przez Kazimierza Wykę nazwę „rozrachunków inteligenckich”⁷⁰, socjologicznej – zapoczątkowany wykładem prof. Józefa Chałasińskiego pt. *Inteligencja polska w świetle swojej genealogii społecznej*, wygłoszonym z okazji uroczystego otwarcia Uniwersytetu Łódzkiego⁷¹ – i oczywiście na płaszczyźnie ideologicznej, gdzie prym wiedli czołowi przedstawiciele nowej władzy (np. Jerzy Borejsza) czy redaktorzy łódzkiej „Kuźnicy” ze Stefanem Żółkiewskim na czele⁷². Skuteczny wpływ tej nagłośnionej przez propagandę komunistyczną dyskusji, w której znaczną rolę odegrali przedstawiciele inteligenckiego środowiska, potwierdza sam narrator eseju:

Poddawałem się więc mojemu inteligenckiemu poczuciu winy i dopiero po pewnym czasie dostrzegłem, że ci, którzy najgorliwiej starają się moją inteligenckość upokorzyć, którzy najbardziej pragną mnie zawstydzić – to też inteligenci o nieskalanych gliną rękach.

DSz, s. 43

Per negationem możemy określić oczywiście cechy inteligencji, za którymi opowiada się autor eseju. Zrobiliśmy to już wcześniej, niemniej jednak w *Dwóch szalach* odnajdziemy *passus* będący swego rodzaju hołdem złożonym przedwojennemu etosowi polskiej inteligencji, etosowi reprezentowanemu przez ojca narratora-autora:

Do jakich „my”, do jakich „oni” należałby mój ojciec, gdyby dożył tych czasów? Kim był właściwie? Dla mnie człowiekiem, dzielnym, uczciwym i mądrym, godnym podziwu i miłości. Ale według podziałów, którymi zostaliśmy teraz objęci? Kim był?

⁷⁰ Por. K. Wyka: *Rozrachunki inteligenckie*. W: I d e m: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974 oraz hasło W. Maciąga: *Obrachunkowa literatura*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Warszawa 1993.

⁷¹ Wykład został opublikowany na łamach „Kuźnicy” 1946, z 14 lutego, a następnie w rozszerzonej postaci wydany jako książka; J. Chałasiński: *Spoleczna genealogia inteligencji polskiej*. Warszawa 1946.

⁷² Głosy w dyskusji zebrała m.in. H. Pałska: *Ideologia komunistyczna a problem inteligencji*. W: E a d e m: *Nowa inteligencja...*

Nigdy mi tego nie powiedział i ja go o to nie pytałem. Po prostu dla nas „być kimś” znaczyło coś innego niż „należeć gdzieś”, niż wyznawać ściśle określone poglądy. [...] Ja nie miałem żadnej, wyniesionej z domu orientacji, poza niechęcią do wszelkiego doktrynerstwa i fanatyzmu. Nie należałem pod tym względem do rzadkich wyjątków. Skrupulatne „ale” patronowało części mego inteligenckiego świata. I oto nowe czasy wypływały z biblijnym gniewem ów ostrożny spójnik ze swoich ust. Nie mogło być już żadnych „ale”. W krainie ideału nie ma rozstajnych dróg. My i oni. Jeżeli ktoś nie jest z nami – jest przeciwko nam.

DSz, s. 45–46

Szczepański zatem ponownie słowami bohatera akcentuje przywiązanie do tradycji swojego środowiska, na którą składa się krytyczny stosunek do rzeczywistości, wolność od politykierstwa, niezależność poglądów i przekonań oraz tolerancja wobec innych.

Ani bohater, ani sam autor nie mogą powiedzieć się za proponowanym inteligentowi miejscem w pojałtańskim porządku społecznym. Nie zgadzają się bowiem na instrumentalne traktowanie przez władzę, na kompromitujący i fałszywy wizerunek reprezentowanego etosu, na pozbawienie prawa wyrażania własnych poglądów, na brak swobody w podejmowaniu osobistych decyzji. Nie włączają się w poddającą się wszelkim manipulacjom władzy masę.

Esej *Dwie szale* jest kolejnym, po *Polskiej jesieni* i opowiadaniach wojennych, tak wyraźnym głosem Szczepańskiego w sprawie rozliczeń inteligencji z własną tradycją. Opisuje dylematy, przed których rozwiązaniem stawać musiał każdy jeszcze nie „zniewolony umysł”. Szczepański odwołuje się nie tylko do logicznych racji, ale także do spraw woli, emocji, wewnętrznych imperatywów. To jedna strona interpretacyjna utworu. Pozwoliła ona zaliczyć esej do literatury „rozrachunków inteligenckich”, z zasadniczym jednak zastrzeżeniem: że autor *Dwóch szal* przedstawia problem oceny dokonanej przez bohatera inaczej, niż to uczyniono w poprzednich utworach:

„Na afirmację pisarza zasługuje bowiem wierność tradycyjnemu etosowi polskiego niepokornego inteligenta, a nie podporządkowanie się – zmiennej i przemijającej – Logice Dziejów.”⁷³

⁷³ S. Zabierowski: *Jana Józefa Szczepańskiego rozrachunki inteligenckie...*, s. 146.

Przypomnijmy, że to uwaga kolejnego badacza, wskazująca na związek części twórczości Szczepańskiego z literaturą obrachunkową i jednocześnie wyłamywanie się z szablonów proponowanych przez innych autorów. Pisarz zajmuje, jak zwykle, niezależne stanowisko, którego źródła odkrywa w swojej twórczości, nadając kreowanemu bohaterowi osobiste poglądy, obdarzając go fragmentami własnej biografii. Jednocześnie wypełnia misję świadka i rzecznika własnego środowiska, nie poddającego się biernie biegowi wydarzeń historycznych ani praktyce życia w państwie, gdzie jednym z celów było podcięcie korzeni „starej” inteligencji.

Drugą płaszczyzną interpretacyjną *Dwóch szal* jest literackie rozliczenie autora jako przedstawiciela inteligencji z metodami stosowanymi przez totalitarną władzę. Choć w utworze brakuje bezpośrednio wyrażonych oskarżeń, przedstawione przykłady stanowią materiał dla czytelnika, podobnie jak to czynił pisarz wcześniej, pozostawiając odbiorcy ocenę, po czyjej stronie stoją racje moralne i ideowe.

Wydane w tomie *Mija dzień* trzy opowiadania wprowadzają zmianę w wizerunku głównego bohatera Szczepańskiego. Dwa początkowe (*Pamięć drzew*, *Za rękę*), w autorskim założeniu mające się złożyć na większą formę, nawet powieść⁷⁴, przedstawiają bohatera młodszego od Strączyńskiego/Szarego, więc całkowicie ukształtowanego przez propagandę i model wychowania młodzieży w powojennej Polsce: przez ZMP, wiecie ideologiczne, pochody pierwszomajowe i demonstracje popierające aktualny ustrój. Dlaczego więc bohatera można włączyć do tematu losów polskiego inteligenta? Trzeba przyznać, że Alek ma zdecydowanie i niepodważalnie inteligenckie pochodzenie. Natomiast sprawą niewątpliwie bardziej interesującą wydaje się fakt, że pochodzenie to związane jest z typowymi losami inteligencji II Rzeczypospolitej⁷⁵: ojciec był oficerem Legionów Polskich, potem w wolnym kraju piastował dyrektorski urząd w województwie, zmobilizowany w 1939 roku zaginął, a wiadomość o jego śmierci w Katyniu musiała pozostać rodzinną tajemnicą.

Szczepański tym razem przedstawia inny wariant biografii inteligenckiego bohatera; wyrwanego ze swoich inteligenckich korzeni wskutek wydarzeń historycznych, których jako dziecko był jedynie biernym uczest-

⁷⁴ Zob. J. J. Szczepański: „*Nie ma od siebie ucieczki*”. Rozmawia z autorem M. Klecel i M. Łukasiewicz. „*Nowe Książki*” 1994, nr 10.

⁷⁵ Pisała o niej D. Nałęcz: *Inteligencja wobec niepodległości*. Warszawa 1994.

nikiem, ale też i w wyniku własnego poddania się ciśnieniu politycznych działań i wygodzie konformizmu. Brak związku z zapomnianym etosem reprezentowanym przez ojca podkreśla fotografia, którą Alek otrzymał od brata. Za pomocą fotomontażu usunięto z niej postać ojca, trzymającego za rękę (stąd tytuł opowiadania – *Za rękę*) syna, gdy miał zaledwie parę lat, a na jego miejsce wstawiono zdjęcie dorosłego już bohatera. Ta fotograficzna sztuczka stała się ważnym symbolem:

Przyglądając się spreparowanej przez Zygmunta fotografii (najczęściej z kieliszkiem w ręku) czuł niejasno, że zamiana ojca na jego własną, dorosłą postać ma jakieś głębokie, symboliczne znaczenie. Trzeba było tamtego usunąć z życia bezpowrotnie. Także z przeszłości. Inaczej nie dałoby się już istnieć.

ZR, s. 46

Narracja trzecioosobowa przedstawia w mowie pozornie zależnej myśli i odczucia bohatera. Ich ostateczną konkluzją staje się świadomość poniesionej klęski, na którą składają się: zawiedzione nadzieje na karierę aktorską, nieudane małżeństwo, choroba alkoholowa. Że nie jest to tylko historia pojedynczego człowieka, lecz studium rozkładu moralnego i psychicznego prowadzącego do zagubienia inteligenta w powojennej Polsce, świadczy podkreślanie związku biografii bohatera z wydarzeniami historycznymi i politycznymi od czasów I wojny światowej (dzięki wspomnieniom o ojcu) po lata siedemdziesiąte w opowiadaniu *Za rękę* i początek lat osiemdziesiątych w opowiadaniu *Pamięć drzew*. Bohater tomiku jest antytypem postaci z wcześniejszych opowiadań. Odrzuca rodzinną tradycję, skazuje się na życie bez korzeni oraz w – paradoksalnie świadomie wybieranej – niewiedzy historycznej i politycznej:

Co to było? Sobkostwo? Strach? Coś, co blokowało wyobraźnię, skazywało ojca na niebyt. Przecież już wiedział. Czytał o tym w pożyczanej ukradkiem „Kulturze”, słyszał na falach Radia Wolna Europa (zawsze starając się nie dopuścić, aby słowa zamieniały się w obrazy).

ZR, s. 86

Śmiało można wywnioskować, że była to reakcja dość typowa, skoro do podobnej postawy przyznaje się Krystyna Kersten, wspominając, że śmierć ojca w Katyniu opisywała w kwestionariuszach jako zamordowanie go przez hitlerowców, co czyniła w pełnym przekonaniu o prawdzie

tych słów, nie dopuszczając jednocześnie możliwości poznania faktów z opowieści matki czy informacji dostępnych na studiach historycznych. Opowiada o tym następująco:

„Kiedy staram się odtworzyć stan mojej świadomości w latach, w których przynależałam – w pełnym znaczeniu tego słowa – do ZMP [...], widzę go jako owo szczególne zawieszenie między wiedzą – niewiedzą, pamięcią – niepamięcią, prawdą – kłamstwem, o którym tak wnikliwie pisał Aleksander Wat, a które stanowiło istotny element stalinowskiego systemu.”⁷⁶

Wyrzucenie ojca z pamięci (i z pisywanych życiorysów) wiązało się z odcięciem przez Alka własnej i rodzinnej przeszłości, z porzuceniem wartości, z wytworzeniem się etycznej próżni, którą łatwo wypełniły kompromisy: romans z podstarzałą gwiazdą teatru, przyjęcie roli w filmie fałszującym prawdę o partyzantce AK-owskiej, małżeństwo z córką oficera Urzędu Bezpieczeństwa, poddanie się szantażowi pracownika UB i przekazywanie mu donosicielskich informacji na kolegów z teatru. Postawę Alka można traktować jako przykład ubezwłasnowolnienia. Świadczy o tym zagubienie się bohatera w otaczającym świecie, zatracenie możliwości samodzielnych wyborów, ucieczka w złudną rzeczywistość alkoholowych upoiń.

Taki stan „nowej” polskiej inteligencji, która odrzuciwszy przedwojenny etos, nie była zdolna wytworzyć dla siebie innego systemu wartości, opisuje Hanna Palska:

„Odcięta od świata i tradycji, napastliwie indoktrynowana, obciążona obowiązkiem wdzięczności za doznany awans miała nowa inteligencja stanowić bezpieczną dla władzy, bo nie myślącą samodzielnie i wierną, grupę specjalistów, powolną wszystkim rozkazom i oczekiwaniom władzy, a także wychowującą w tym samym duchu kolejne pokolenia.”⁷⁷

Powrót bohatera do pamięci o własnym ojcu pozwala powziąć odmowną decyzję w sprawie dalszej współpracy z UB. Choć pomysł Szczepańskiego dotyczący postaci Alka – uciekającego od politycznych i ideologicznych motywacji swoich wyborów, sceptycznie nastawionego zarówno do środowiska swojego teścia, jak i do członków własnej rodziny

⁷⁶ Zob. K. Kersten: *Refleksje wokół pamięci Katynia*. W: E a d e m: *Między wyzwoleniem a zniewoleniem...*, s. 165.

⁷⁷ H. Palska: *Nowa inteligencja...*, s. 97.

(pobożnej babki, wuja księdza, kuzyna bratowej – byłego ziemianina) – miał zapewne załagodzić polityczną interpretację utworu, są miejsca, zwyczajem autora niedopowiedziane do końca, w których zaznacza się znowu rozliczeniowe stanowisko pisarza. Wyobrażony przez bohatera podczas oczekiwania w komisariacie na decydującą rozmowę, uwznioślony i jednocześnie przeżyty jako własny obraz śmierci ojca to wyraźny hołd oddany ofiarom totalitarnego systemu:

W tej ostatniej wizji ojca i on musiał być obecny. Pośrodku krajobrazu szczęścia, zniszczonego ślepą i okrutną przemocą krajobrazu, w którym i jemu dane było żyć – żyć tak ponad własną miarę, że mógł teraz wspominać jako swoje wzruszenie czulego sam-na-sam z młodą żoną na ławeczce druskiennickiego parku i radosne podniecenie wzbudzone szarpnięciem wędki, i spokojną pewność siebie człowieka, w którego dłoniach spoczywa jakaś część losów wolnego państwa, tymi dłońmi wywalczonego. Ogromna katedra szczęścia, miażdżona ciosami nienawiści.

Pierwszy raz myślał o ojcu w ten sposób – z głębokim poczuciem cielesnej więzi.

ZR, s. 87

Autor zdecydowanie konfrontuje świat tradycyjnych wartości, które włącza do inteligenckiego etosu, ze światem powojennych kompromisów, które bohater zawarł w życiu prywatnym i zawodowym. Sytuacja Alka jest typowa dla większości społeczeństwa, jej typowość podkreślają schematy biograficzne bohatera, rodziny i osób z jego środowiska, jak choćby przewodniczący organizacji partyjnej Krawczyk czy Józek Kulesza z partyzancką i więzienną przeszłością. Kreacją tej drugiej postaci (tym razem pojawia się ona na dalszym planie) powraca Szczepański do swojego bohatera z opowiadań wojennych oraz z *Manekina* i *Dwóch szal*. Wskazuje na to biografia i postawa życiowa Kuleszy:

Starszy o co najmniej dziesięć lat, miał za sobą doświadczenia, które sprawiały, że na tak zwaną „nową rzeczywistość” spoglądał jak z wyżyny niewidocznego cokołu. Wojna, okupacja, partyzantka gdzieś na wschodzie, potem więzienie i wywózka. Wrócił z Kazachstanu dopiero w pięćdziesiątym szóstym roku. Nigdy nie wspominał tamtych czasów i przeżyć, ale czuło się, że jak balast utrzymują go w równowadze.

ZR, s. 75–76

Reprezentuje więc te same wartości, co bohater „niezłomny” w innych opowiadaniach Szczepańskiego, a także ojciec Alka. Jest też osobą, do której młody człowiek zwraca się po radę w sprawie współpracy z UB, oraz osobą, która pomaga mu powziąć decyzję, ustawić racje za i przeciw. Kulesza odwołuje się do wyboru pomiędzy podstawowymi wartościami ludzkimi, a jego argumentacja przypomina niemal dokładnie rozważania Szarego czy narratorów *Manekina* i *Dwóch szal*:

Śłuchaj, Alek, nie wiem, czy w coś wierzysz, w jakiś wyższy ład, który nadaje sens naszemu istnieniu. W coś, co każe nam czuć, że to nasze krótkie życie jest czymś więcej, niż tylko przypadkowym kaprysem natury... Zastanów się, Alek. Ta sytuacja cię gnębi, więc wiesz, że masz do wyboru dobro lub zło. Chociażby w skali przyzwoitości i świństwa. Zachowanie szacunku dla samego siebie jest czymś ważnym, Alek.

ZR, s. 77–78

Ponownie zaznacza się niezmiennie stanowisko Szczepańskiego co do wartości przedwojennego etosu, który był udziałem polskiej inteligencji. Przechowanie tradycyjnego wzorca, mimo wszelkich wysiłków komunistycznej władzy, pozwala na odnalezienie własnego miejsca w świecie. Wydaje się, że autorski zamiar oddania sprawiedliwości powojennemu wizerunkowi inteligencji etosowej wyznacza fabułę utworu i tłumaczy schematyczność kreacji bohatera oraz typowość powojennych losów. Pisarz próbuje uniknąć uproszczeń wymyślając późniejszą biografię bohatera, który znowu ulega konformizmowi, pokusie wygodnego urzędnika się w życiu: zostaje (w czasie stanu wojennego!) spikerem telewizyjnym. W fabule opowiadania dopatrywać się można diagnozy psychologicznej i socjologicznej. Chwiejna postawa Alka wynika z braku poczucia wartości, na których mógłby się oprzeć, a zanik trwałych, silnie zakorzenionych wzorców odkrywa wewnętrzną słabość bohatera. To człowiek współczesny, wytwór systemu, w którym z premedytacją niszczone przeszłość: historię i tradycję kształtowaną przez wiele pokoleń.

Kryzys inteligencji III Rzeczypospolitej

W tytułowym, ostatnim opowiadaniu z tomu *Mija dzień* podejmuje Szczepański problem dziedzictwa inteligenckiego etosu na tle sytuacji w Polsce po '89 roku. Bohater, emerytowany profesor historii, ma „zawodowe” podstawy do snucia refleksji dotyczących aktualnych przemian. Czytelnik autora *Rafy* może jednak przypuszczać, że pisarz wypowiada swoje własne zdanie i kontynuuje podejmowany przez siebie temat inteligenckich problemów. Biografia profesora może być dalszym ciągiem losów bohatera *Polskiej jesieni* i późniejszych opowiadań. Przedstawia znowu – jak w przypadku Strączyńskiego, Michała i Szarego czy też narratora *Dwóch szal* – życiorys typowy dla reprezentowanego przez niego kręgu społecznego. W opowiadaniu *Mija dzień* tradycję niepokornej inteligencji wyznacza niezależna postawa profesora na uczelni i wyrzucenie z pracy w roku 1968, udział w latach 70. w działalności Uniwersytetu Łatającego, potem w „Solidarności”, internowanie w czasie stanu wojennego, współpraca z Komitetem Obywatelskim i otrzymanie propozycji kandydowania do reaktywowanego po półwiekowej przerwie senatu. Czytelnik Szczepańskiego zauważy też stałe problemy poruszane przez autora przy okazji inteligenckiego tematu: przedwojenny rodowód bohatera, deklamację społeczną, świadomość dawnego etosu wiążącego się z osobą ojca, podjęcie tradycji walki o niepodległość (kampania wrześniowa, partyzantka, powstanie warszawskie).

Szczepański tym razem rezygnuje z niedomówień, z aluzji, z przemilczeń. Wprost przeciwnie, fikcyjnego bohatera osadza w konkretnie opisanej rzeczywistości wyznaczonej ważnymi wydarzeniami politycznymi w historii powojennej Polski (ważny jest tutaj rok 1968, który stał się tematem refleksji historiozoficznej profesora i materiałem do pracy nad książką), przytacza autentyczne nazwiska polskich opozycjonistów, autentyczne nazwy instytucji, a nawet autentyczne gazetowe i telewizyjne informacje, z bardzo udaną charakterystyką aktualnego premiera.

Monologi wewnętrzne bohatera, mowa pozornie zależna jak zwykle u Szczepańskiego służą prezentacji poglądów głównej postaci, obracających się wokół spraw związanych z wprowadzaniem po upadku komunizmu zasad demokracji. Refleksje profesora dotyczą również i jego miejsca oraz udziału w transformacjach politycznych i społecznych.

Nie sposób uniknąć porównań z *Końcem legendy* ze względu na aktualny kontekst obu opowiadań, postać głównego bohatera-inteligenta i moment przełomowy w polskiej historii, wobec którego musi się ów bohater określić. Jednak to, co decydowało o sile ideowej i artystycznej wymowy wcześniejszego opowiadania: dramaturgia wyznaczana starciem dwóch przeciwstawnych racji, w opowiadaniu *Mija dzień* zostało zastąpione publicystyką i tendencją w prowadzeniu narracji: tutaj Szczepański słowami profesora, swojego *porte-parole*, stawia diagnozę kryzysu współczesnej inteligencji. Widzi w niej grupę społeczną, która zarzuciła poczucie misji i odpowiedzialności wobec społeczeństwa, czyli cechy składające się w dużej mierze na tradycję inteligenckiego etosu. Główna siła zarzutów jest skierowana przeciwko elitom politycznym. Profesora uderza rozbieżność postaw środowiska dawniej, w okolicznościach znacznego ograniczenia swobód wypowiedzi, i obecnie, kiedy ogląda znane postaci występujące na forum publicznym:

Wtedy wszyscy byli przyjaciółmi, nawet jeśli różnili się w poglądach. Ten elegancki, gładko wygolony facet w średnim wieku w „internacie” w Jaworzu wydawał mu się całkiem sympatyczny i rozsądny. Podczas wieczornych dyskusji przed drzwiami WC sprzeczali się nieraz, ale zawsze z kurtuazją, z wzajemnym szacunkiem.

MD, s. 134

Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego ludzie, których szanował i podziwiał, przedziergali się w kłótliwych krzykaczy, obrzucających się obelgami, wyrywających sobie ministerialne stołki?

MD, s. 136

Można w tym miejscu pokusić się o porównanie cytowanego fragmentu z wymową opublikowanych po wojnie *Butów*, podobnie bezkompromisowo sprzeciwiających się społecznej mitomanii. Oba utwory dają świadectwo widzialnemu światu, a nie kombatanckiej legendzie. Rzeczywistość najnowsza widziana oczami Szczepańskiego to niezdolność elit politycznych do powrotu do – kontynuowanego nawet w czasach totalitarnego państwa – dawnego etosu, ukształtowanego przez kolejne pokolenia inteligencji. Pisarz wypowiadał się również na łamach prasy:

„Do podziałów musiało kiedyś dojść, rzecz jasna, ale wydaje mi się, że to akurat zostało spartaczone. Ta chęć wprowadzenia nowego stanu rze-

czy za jednym zamachem, cięciem siekiery, w sposób prostacki i w moim przekonaniu niemądry, w formie nagonki, te próby kompromitowania dawnych przyjaciół... To zainicjowało pewien styl polityczny życia, styl działania, o którym mam jak najgorszą opinię.”⁷⁸

Tak niepochlebna ocena kondycji współczesnej inteligencji-elity, przedstawiana przez Szczepańskiego nie tylko w wypowiedziach literackich, lecz również w publikowanych wywiadach, wynika z przypisywania tej grupie społecznej ważnych zadań wobec społeczeństwa: misji, posłannictwa, odpowiedzialności za kształtowane wzorce i wartości. Na pytanie redaktora: „Czy inteligencja, a przynajmniej niektóre jej kręgi, nie mają zbyt wielkiego mniemania o sobie, jako przywódcach narodu, obarczonych dziejową misją społeczną?”, pisarz odpowiedział:

„Ale to właśnie rola elit: zajmować się tym, co dla szarego człowieka jest abstrakcją, a co w sumie, w dłuższej historycznej perspektywie, jest sednem rzeczywistości.”⁷⁹

Stary profesor z opowiadania ma poczucie zadań stawianych jego środowisku. Powstaje pytanie, czy sam potrafi im sprostać? Wydaje się, że nie, wszak odmówił swojego politycznego zaangażowania – i to nie tylko z powodu podeszłego wieku, ale chyba też z obawy, że przerastają go, jako laika w tej dziedzinie, potrzebne kompetencje. W postawie bohatera jednak nade wszystko dominuje rozgoryczenie i rozczarowanie, że rzeczywistość nie odpowiada ideałowi. Jest bierny, zniechęcony podejmowaniem jakichkolwiek działań, zwłaszcza politycznych i społecznych, odłożył pracę prezentującą wydarzenia wstrząsające Europą i Polską wiosną 1968 roku, odmawia uczestnictwa w sesji naukowej PAN. Uzasadnia swoją postawę starością, odmiennym liczeniem czasu i innym odbieraniem rzeczywistości. W refleksji dominuje nostalgia za światem, który przeminął i do którego czuje coraz większe przywiązanie: wspomina wakacje na dawnych kresach, gdzie żyła jeszcze społeczność huculska, przedwojenne mieszkanie w Warszawie, rodzinne albumy i historię zawiedzionych nadziei ciotki na ziemiańskie dziedzictwo po krewnej ze wschodnich rubieży. Polska międzywojenna przedstawiona jest za pomocą toposu

⁷⁸ J. J. Szczepański: *Po prostu inny kraj*. Rozmawia S. Remuszkó. „Rzeczpospolita” 1993, nr 73, dodatek „Plus Minus”; por. inną wypowiedź pisarza: J. J. Szczepański: *Wygasanie tradycji*. Rozmawia A. Baniewicz. „Rzeczpospolita” 1994, nr 293, dodatek „Plus Minus”.

⁷⁹ J. J. Szczepański: *Po prostu inny kraj...*

arkadyjskiego⁸⁰, idealizacja stanowi formę kompensacji znużenia i zniechęcenia współczesnością:

A jednak... A jednak tamtą Polskę wspomina jako prawdziwą. Czy tylko dlatego, że się w niej urodził? Że w niej wyrastał? Była inna. Jakaś bardziej kolorowa, bardziej pachnąca.

MD, s. 138

Rozczarowanie bohatera wygasaniem tradycji inteligencji jako elity społecznej, odpowiedzialnej także za wzorce politycznych zachowań, znajduje dopełnienie w porównaniu dwóch momentów odzyskania przez Polskę niepodległości – 1918 i 1989 roku:

Ludzie naprawdę wierzyli w niepodległość. Nawet dla nich, uczniów, nie pamiętających mitycznych czasów niewoli, to pojęcie było stale obecnym dobrem. Od rodziców przejęli nieustające zachwycenie przebudzeniem z letargu. Własne wojsko, własny rząd, własne pieniądze. Także bieda, właśnie polityków, sanacja – to wszystko własne. Dzisiejsze wyzwolenie nie ma w sobie tej jaskrawości kontrastu. Poprzedziła je długotrwała imitacja. Zdążyli przywyknąć do pozorów. Nawet pogodzili się z nimi, mimo nurtującej świadomości oszustwa. Więc to nieoczekiwane zwycięstwo sprzed trzech lat przypomina bardziej wygrany strajk niż cudowną odmianę dziejowego losu. I słowo „niepodległość” brzmi inaczej. Utraciło swoją sakralną powagę. Stało się technicznym terminem ze słownika dziennikarzy i działaczy politycznych.

MD, s. 138–139

Konfrontacja jeszcze raz poświadcza poprzednią ocenę o wartości przedwojennego etosu i o sile rodzinnej tradycji.

Przypominają się w tym miejscu uwagi Krzysztofa Pomiana, dotyczące erozji autorytetu inteligencji w czterdziestopięcioletniej historii powojennej Polski, poddanego w tym czasie nie tylko machinacjom władzy, lecz również ustępstwom samej inteligencji, rezygnującej stopniowo ze swojej wychowawczej roli wobec społeczeństwa. Uderzają podobieństwa w widzeniu skutków tego procesu, odbijających się na społecznych odczuciach

⁸⁰ R. Przybylski: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 132, gdzie mit o Arkadii został określony jako topos pocieszenia; por. J. Olejniczak: *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Kraków 1992, s. 99–105.

wobec dokonujących się przemian i przekonanie o zagrożeniach, którym elity muszą stawić czoła. Krzysztof Pomian pisze:

„Z uwagi na podważenie autorytetu inteligencji, z uwagi na zakwestionowanie mocy obowiązującej inteligenckich wartości i wzorców, Polska jest dziś bowiem krajem szczególnie narażonym na populizm. Na politykę opartą na schlebaniu nie tyle poglądom i wierzeniom, ile nawykom i odruchom większości, jej skłonnościom represyjnym, jej nadziei, że można szybko zapewnić dobrobyt, byle tylko zniszczyć tych, którzy stoją temu na przeszkodzie.”⁸¹

Opinia filozofa odnośnie do roli inteligencji-elity jako rzecznika społecznych wzorców i wartości oraz krytyka rzeczywistości zbieżna jest z cechami, które (między innymi) przypisuje Szczepański swojemu inteligenckiemu bohaterowi.

Na uwagę w prowadzeniu przez Szczepańskiego inteligenckiego tematu zasługuje fakt niesamowitej intuicji pisarza, który potrafi podjąć nie tylko gorącą, aktualną problematykę, ale również poprowadzić ją ze sporym wyczuciem psychologicznym, socjologicznym i historycznym. Pytanie o zmierzch inteligencji w III Rzeczypospolitej, kryzys jej etosu oraz podważanie społecznych i ekonomicznych warunków egzystowania tej formacji po upadku totalitaryzmu pojawia się systematycznie jako temat publicznych dyskusji. Krytyczną, często kontrowersyjną opinię o kondycji polskiej inteligencji w czasach PRL-u, a zwłaszcza w okresie przemian politycznych w Polsce, wyrażała sukcesywnie w swoich publikacjach w latach 90. Marta Fik⁸². To, jak bardzo wieloznaczny rysuje się obraz sytuacji polskiego inteligenta po transformacjach politycznych i ekonomicznych ostatniej dekady XX wieku, oddaje między innymi polemika Bohdana Cywińskiego, Bronisława Wildsteina i Zdzisława Najdera⁸³, których opinie oscylują odpowiednio od przekonania o zapotrzebowaniu na społeczników rodem z Żeromskiego, przez przeświadczenie o anachronicznym, a wręcz

⁸¹ K. P o m i a n: *Inteligencja Trzeciej Rzeczypospolitej*. „Rzeczpospolita” 1990, nr 99, s. 5.

⁸² Teksty zebrano w książce M. F i k: *Autorytecie wróć?...*

⁸³ B. C y w i ń s k i: *Inteligencji nekrologi przedwczesne*. „Rzeczpospolita” 2000, nr 96, s. D1, D2, dodatek „Plus Minus”; B. W i l d s t e i n: *Przeciw skansenowi*. „Rzeczpospolita” 2000, nr 111, s. D1, D4, dodatek „Plus Minus”; Z. N a j d e r: *Od służby do nostalgicznego mitu*. „Rzeczpospolita” 2000, nr 129, s. D1, D4, dodatek „Plus Minus”.

patologicznym charakterze inteligenckiego systemu wartości, po nową stał się za etosem traktowanym jako jeden z mitów narodowej świadomości.

Wzorzec polskiego inteligenta

Przedstawione rozważania z pewnością rozszerzają obszar dostępny badaczowi literatury. Zmusza jednak do tego podejmowana przez Szczepańskiego problematyka, która sprawia, że twórczość literacka pisarza często balansuje (w sposób jak najbardziej przez niego zamierzony) na krawędzi dokumentu – świadectwa czasów i osobistych przekonań. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy dotyczy tematu wkraczającego w historyczne i socjologiczne konteksty, jakimi są w tym wypadku dylematy i aspiracje polskiego inteligenta, którego losy i podejmowane wybory w dużej mierze zdeterminowane były związkami z Wielką Historią.

Na omawiane w tym rozdziale inteligenckie aspekty twórczości Jana Józefa Szczepańskiego złożyły się głównie cztery problemy:

- 1) kreacja w większości utworów bohatera, którego świadomość przynależności do inteligencji jako grupy ludzi o określonej tradycji i etosie decydowała o wyborze postawy i o określeniu własnego miejsca wobec rzeczywistości,

- 2) poddanie pod rozagę dziedzictwa przedwojennego inteligenckiego etosu wobec historycznych i politycznych przemian, jakie dotknęły polskie społeczeństwo między wrześniem '39 roku a wydarzeniami po roku 1989,

- 3) dodatnia ocena tradycyjnego, to znaczy przedwojennego polskiego etosu inteligenta,

- 4) wyrażanie dążeń i aspiracji tradycyjnej polskiej inteligencji w latach PRL-u.

Paradygmat inteligenckiego bohatera jest wyznaczony kilkoma elementami. Należy do nich podkreślanie przez postaci utworów swojego statusu społecznego i akcentowanie związków z tradycyjnym etosem polskiego inteligenta. Zaobserwować można, że w kolejnych utworach związek ten zaznaczany jest przez Szczepańskiego coraz wyraźniej, co znajduje wykładnik w rosnącej świadomości bohatera dotyczącej jego korzeni i świa-

ta wartości, którymi kieruje się w swoim życiu. Zasadniczo Szczepański kreuje postaci dochowujące wierności inteligenckiemu etosowi. Znamiennym rysem ich postawy jest dostrzeganie konfliktu pomiędzy uznawaną hierarchią wartości i normami postępowania a zagrożeniami spowodowanymi okolicznościami burzącymi dotychczasowy porządek świata: wojną na skalę totalną, degradacją materialną i społeczną, systemem władzy totalitarnej, pokusami władzy.

Autor przedstawia wojenne i powojenne losy polskiego inteligenta, któremu towarzyszą dramatyczne wybory etyczne. Rozrachunek z inteligencką tradycją stał się kolejnym problemem podejmowanym przez pisarza. Wyróżniającym rysem twórczości Szczepańskiego jest akceptacja tej tradycji, a w ostatnio wydanych utworach, zwłaszcza w opowiadaniu *Mija dzień*, widać wyraźną mitologizację dziedzictwa II Rzeczypospolitej jako formułę postawy eskapistycznej. Dodać jeszcze należy, że innym sposobem wyrażenia przekonania o kryzysie inteligencji III Rzeczypospolitej stała się ucieczka we własną genealogię szlachecko-inteligencką (*Rycerz Grzymała* z tomu *Jeszcze nie wszystko*).

PISARZ-ARTYSTA

Zagadnienia związane ze sztuką i osobą twórcy porusza pisarz w trzech głównych formułach. Po pierwsze: artystę – najczęściej jest to pisarz lub malarz – i jego dzieła Szczepański czyni tematem opowiadań (np. w utworach *Błogosławione wody Lete*, *Manekin*, *Rozprawa „Pod Dorszem”*, *Autograf*) lub fabularyzowanych fragmentów utworów niefikcyjnych (w esejach z tomu *Rafa: Biskup jedzie przez morze i Łopata archeologa*), które ponadto w odautorskim dyskursie ujawniają poglądy pisarza dotyczące konkretnych kierunków sztuki, konkretnych twórczych działań we współczesnym życiu. Po drugie: autor *Polskiej jesieni* wyraża bezpośrednie refleksje o literaturze; o jej istocie, roli, miejscu w życiu człowieka i społeczeństwa. Dominują one przede wszystkim w utworach zeseizowanych, o wyraźnie zaznaczonej podmiotowości wypowiedzi. Na szczególną uwagę zasługują dwa, przedstawiające różne spojrzenia na literaturę, zbiory: *Przed nieznanym trybunałem* oraz *Kipu*. Równocześnie Szczepański już jako autor *Portek Odysa*, pierwszej wydanej powieści, włączył w swą twórczość pasmo autotematyczne¹, ujawniające nie tyle tajniki warsztatu literackiego, ile osobisty stosunek „ja”-twórcy do przedstawionych osób i wydarzeń oraz do procesu pisania, powstawania dzieła. Podobne komentarze, w których autor udziela sobie głosu, aby wyjaśnić swoją postawę lub usprawiedliwić obraną metodę, pojawiają się – podobnie jak w *Portkach Odysa* – w utworach nie związanych bezpośrednio z tematy-

¹ Wówczas (w 1954 roku) nie zostało przychylnie zauważone przez krytykę; por. A. Suliński: „Nie można świata zostawić w spokoju”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. Lublin 1992, s. 74.

ką sztuki, do których należą: *Tapczan gestapowca*, *Trzy czerwone róże*, *Kapitan*. Autotematyzm stanowi trzecią z wymienionych formuł włączających się w dyskurs Szczepańskiego o literaturze.

Sztuka i ideologia

Na początku 1957 roku w „Życiu Literackim” ukazała się następująca nota:

„Jan Józef Szczepański wydał swoją trzecią książkę, zbiór opowiadań napisanych najwcześniej, poza socrealistycznymi schematami. Dlatego książka ukazuje się dopiero dzisiaj. Autor informuje o tym na wstępie i dodaje, że nie szukając pobłażliwości, nie zaznaczył roku powstania poszczególnych utworów. Jaka podejrzliwość wobec krytyki o nielojalność, o budowanie ocen poza wrażeniami wyniesionymi z tekstu. Ale nieufność ta jest uzasadniona. Szczepański był parę lat temu przysłowiowym autorem, o którym się mówiło, że ma w szufladzie sześć książek nie odpowiadających aktualnym kryteriom wydawniczym. To pisarz, któremu tamten czas odmówił rzetelnej oceny kolejno powstających utworów, którego wydawca i krytyk łamał swoimi sztywnymi kryteriami.”²

Taką opinią rozpoczął Włodzimierz Maciąg recenzję zbioru *Buty i inne opowiadania*, wydanego w roku 1956. W cytowanej wypowiedzi pojawia się intencja uporządkowania literackiego dorobku autora, a nade wszystko postulat ponownego, uczciwego odczytania opublikowanych wcześniej utworów, odczytania wyzbytego uprzedzeń, jakie cechowały – nie nazwaną tu z imienia – krytykę socrealistyczną. Maciąg po raz pierwszy wpisuje twórczość Jana Józefa Szczepańskiego w kontekst powojennej polityki wydawniczej i jej wielopiętrowej cenzury, obejmującej wstępną kontrolę tekstów w wydawnictwach i czasopismach, działalność organów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a w końcu wyroki krytyki literackiej.

Autor *Butów* i nieco wcześniej opublikowanych *Portek Odysa* (1954) oraz *Polskiej jesieni* (1955) rzeczywiście należy do tych twórców, którzy

² W. Maciąg: *Wsparty na mgławicach*. „Życie Literackie” 1957, nr 11, s. 5.

stali się ofiarami komunistycznego systemu sterującego życiem kulturalnym. Jak łatwo można zauważyć, pierwsza powieść ukazała się dopiero z początkiem odwilży. Niefortunną sytuację młodego pisarza potwierdza zapis Leopolda Tyrmanda w *Dzienniku 1954* z 3 stycznia³:

„Byłem dziś z Bogną w Zachęcie, na wystawie francuskiej tkaniny. Raz już obejrzałem sobie tę wystawę z Jankiem Szczepańskim z Krakowa, pisarzem zapoznanym, ale nie pognębnym. To mój kolega z »Tygodnika Powszechnego«; pełno w nim spokoju i talentu. Napisał kilka powieści, których, rzecz jasna, nie może wydać, ale pisze dalej, nie ustaje, czego mu zazdroszczę. Pod koniec ubiegłego roku coś jakby czknęło w polityce kulturalnej i podobno »Czytelnik« ma wydać Janka. Miejmy nadzieję, że nie jest to czkawka taktyczna.”⁴

W przywołanych opiniach zarysowuje się prawdziwa, choć niepełna sylwetka krakowskiego twórcy. Należałoby uzupełnić ją o kilka – istotnych dla podjętego tematu – szczegółów.

Na baczną uwagę zasługuje spostrzeżenie Maciaga o niesprzyjającym publikacjom czasie powstawania utworów Szczepańskiego. Trzeba jednak przypomnieć, że początki literackich prób pisarza sięgają wcześniej niż zadekretowany na szczecińskim zjeździe ZLP okres respektowania metody realizmu socjalistycznego. Krzywdząca debiutującego pisarza i świadcząca o pomyłce interpretacja Wyki (w narrację opublikowanych w 1946 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego” *Butów* wpisany jest wyraźny dytans, wyrażający moralny niepokój autora), oparta była na zastrzeżeniach etycznych dotyczących przesłania utworu. Inne jednak były przyczyny odmownych decyzji wydawnictwa, do którego zwrócił się Szczepański na początku.

„Może to tylko, że nie traktowałem pisania jako sposobu na życie – [wspomina pisarz w eseju o swoich doświadczeniach z cenzurą] – uchroniło mnie od załamania nerwowego. Był rok 1946 (zaraz po wojnie) i miałem już pełną walizkę rękopisów – których wartości nie potrafiłem sam ocenić. Któryś ze znajomych poradził mi, abym zwrócił się do przedstawiciela »Czytelnika«, urzędującego wówczas w Krakowie. Bardzo spięty wybrałem się do niego z teczką zawierającą zbiór wojennych i okupacyjnych opowiadań [...]. Nie pamiętam już, za którym razem mój uprzejmy rozmówca oświadczył wreszcie, że przeczytał, że podoba mu się i że

³ Por. A. Sulikowski: *Spóźniony debiut Jana Józefa Szczepańskiego*. W: I d e m: „Nie można świata zostawić w spokoju”....

⁴ L. Tyrmand: *Dziennik 1954*. Wyd. I krajowe. Warszawa 1989, s. 23.

widzi możliwość wydania książki. Sprawa nie zależy jednak wyłącznie od jego decyzji. Jest jeszcze cenzura. On ze swej strony może doradzić mi pewne (niewielkie) zmiany, które uprzedzą zastrzeżenia cenzora [...]. Trwało to blisko rok. Wreszcie odebrałem rękopis niemal siłą.”⁵

Znacząca nie tylko ze względu na opóźniający się debiut młodego pisarza stała się sytuacja, kiedy teksty, które powstały na podstawie osobistych doświadczeń z kampanii wrześniowej, AK-owskiej konspiracji i partyzantki, zaraz po wojnie były odrzucane z powodów ideologicznych. Faktem jest, że komunistyczna władza dysponowała już aparatem cenzury, za pomocą której eliminowała niepożądane dla niej zjawiska w życiu publicznym. Wielostopniowa kontrola wszelkich tekstów polegała na realizowaniu dyrektyw politycznych naczelnych organów partyjnych i dokonywała się wstępnie zazwyczaj już w redakcjach wydawnictw i czasopism⁶. Zarzuty przywoływane przez Szczepańskiego wynikały z ówczesnej polityki państwa kompromitującej przedwojenny system społeczny, czego przejawem stały się uwagi owego redaktora „Czytelnika”, dotyczące braku „klasowego rozwarstwienia postaci” i zamieszczenia „pochlebnej charakterystyki ziemianina”. Natomiast po 1949 roku zarówno opowiadania, jak i powieść *Polska jesień*⁷ okazały się propozycją zdecydowanie odbiegającą od wymaganych przez władzę socrealistycznych produkcji. W pochodzących z ostatnich lat wywiadach pisarz zdobywa się na upublicznianie wysuwanych wówczas wobec jego utworów zarzutów, które ilustrują mechanizm współzależności krytyki socrealistycznej i cenzury państwowej: obłożenie zakazem tematu 17 września '39 roku, zalecenia rozwarstwienia klasowego i ideologicznego dookreślenia bohaterów⁸. Niezgoda Szczepańskiego na wprowadzanie do utworów „poprawek” stała

⁵ J. J. Szczepański: *Czuje oko wychowawcy*. „Dekada Literacka” 1995, nr 2, s. 1.

⁶ Zob. O. S. Czarnik: *Kultura literacka*. W: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. Brodzka. T. I. Cz. I. Warszawa 1996.

⁷ Okoliczności powstania powieści oraz perypetie związane z koniecznością powtórnej redakcji opisuje A. Sulikowski: *Spóźniony debiut Jana Józefa Szczepańskiego...*; por. także wypowiedzi pisarza: cytowane wywiady, także: *Czuje oko wychowawcy...*; *Czy pisanie jest wszystkim?* Rozmawia E. Berberyusz. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 51, s. 14; *Rodzinne tropy*. Rozmawia K. Karwat. „Śląsk” 1996, nr 9, s. 16–19; *Dom, wychowanie, literatura*. Rozmawia I. Sariusz-Skąpska. „Dekada Literacka” 1998, nr 2, s. 14.

⁸ Ibidem.

się formą kontestacji praktyk stosowanych w ramach metody realizmu socjalistycznego. Z dzisiejszej, pięćdziesięcioletniej perspektywy – a można sądzić chociażby na podstawie przywołanych na początku opinii, że także wówczas – daje się odczytać jako znaczący gest pisarza, który bronił nie tylko swojej niezależności, ale i niezależności literatury. Odмова była skierowana przeciwko podstawowym zasadom funkcjonowania socrealizmu, traktowanego przez władze jako instrument służący nakładaniu na pisarzy ideowych zobowiązań. O tym, że nie były to bezpodstawne obawy, świadczy zaprezentowana z perspektywy czasu opinia badacza literatury. Janusz Sławiński następująco charakteryzował zadania nowej metody twórczej:

„Na realizm socjalistyczny trzeba – tak uważam – spojrzeć w pierwszej kolejności jako na jedno z przedsięwzięć socjotechnicznych partii komunistycznej, mające zapewnić jej pełną kontrolę nad środowiskami twórców, a więc ludzi, którzy w swej aktywności są zawsze w jakiejś mierze niezależni i działają na własną odpowiedzialność.”⁹

Wybór, jakiego dokonał początkujący pisarz, na przełomie lat 40. i 50., wydawał się istotnie gestem straceńczym, tłumaczy go jednak właściwy Szczepańskiemu wzorzec literatury, określający, jak pisarz rozumie społeczną rolę i zadania twórcy.

Świadomość artystyczną przyszłego eseisty wyznacza Conradowska tradycja¹⁰. To formuła literatury „oddającej prawdę widzialnemu światu” oraz imperatyw „tak trzeba”, który w przełożeniu na aksjologię wyraża się wiernością ideałom, niezależnością literatury i niezależnością wyborów twórcy traktowanych jako wartości podstawowe.

W dorobku Szczepańskiego z interesującego nas okresu znajdują się zapisy ujawniające poglądy młodego literata na kwestie powołania, na-

⁹ J. Sławiński: *Krytyka nowego typu*. W: I d e m: *Teksty i teksty*. Warszawa 1992, s. 142.

¹⁰ Por. następujące opinie: W. P. Szymański: „Łakomstwo świata”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 40–41, przedruk w: I d e m: *Ostatni romans*. Kraków 1991, s. 146–168; K. Dybcia: *Pisarz spełnionej Apokalipsy*. W: I d e m: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 103–126; T. Drewnowski: *Aneks do „Raportu końcowego”*. „Pismo” 1971, nr 2, s. 77–92; A. Michnik: *Szlak Conrada*. W: I d e m: *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*. Paryż 1985, s. 139–198; A. Sulikowski: *Stanowisko Jana Józefa Szczepańskiego w polskiej literaturze współczesnej*. W: I d e m: „Nie można świata zostawić w spokoju”...; S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański*. W: I d e m: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 1992, s. 221.

technienia, zadań pisarza¹¹. Pochodzą z lat 1950–1952, kiedy ze sporadyczną pomocą Zofii Starowieyskiej-Morstinowej oraz Jacka Woźniakowskiego prowadził na łamach „Tygodnika Powszechnego” rubrykę *Rozmowy i rady*, przeznaczoną dla czytelników proszących redakcję o ocenę swych tekstów¹². W zamieszczanych wypowiedziach rysuje się spójna koncepcja, której – jak czas pokazał – pisarz pozostał wierny. W każdym z artykułów powtarza się przypomnienie (choć może raczej należałoby je traktować jako osobistą deklarację autora) o „misyjnym” czy „posłanniczym” charakterze artystycznego powołania. Pisarz stwierdza więc w pierwszej *Rozmowie i radzie*, że „debiut to jest zobowiązanie”¹³, a w kolejnych dopowiada, że to „specyficzna odpowiedzialność twórcy, która tak czy inaczej stanowi zobowiązanie społeczne”¹⁴. Uwagi Szczepańskiego sprowadzają się w dużej mierze do formułowania kodeksu pisarza i artysty, albowiem znaczące miejsce w artykułach zajmują postulaty etyczne:

„[...] sztuka jest rodzajem służby, a jej cel jest wyższy niż egoistyczne zadowolenie artysty.”¹⁵

„Uczciwość jest pierwszym i najważniejszym warunkiem artystycznego sukcesu. [...] Ciągła troska o własną uczciwość twórczą rzutuje na inne dziedziny życia, uczuła na fałsz, na niesprawiedliwość, na błagę.”¹⁶

„[...] słowo jest najoczywistszym znakiem rozpoznawczym ludzkiej godności, nasz stosunek do niego i użytek, jaki z niego robimy, decyduje o naszej wartości intelektualnej i moralnej.”¹⁷

¹¹ Zwrócił na nie uwagę A. S u l i k o w s k i: *W szkole publicystycznej (1946–1953)*. W: I d e m: „Nie można świata zostawić w spokoju”...

¹² Pisarz po latach przyzna, że było to aroganckie posunięcie wobec czytelników, zważywszy na nikły dorobek, jakim mógł się poszczycić: J. J. S z c z e p a ń s k i: „Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło”. „Tytuł” 1993, nr 1.

¹³ A L I [J. J. S z c z e p a ń s k i]: *Debiutant. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 39.

¹⁴ A L I [J. J. S z c z e p a ń s k i]: *Sztuka i życie. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 47.

¹⁵ A L I [J. J. S z c z e p a ń s k i]: *Sobie a muzom. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 1–2.

¹⁶ A L I [J. J. S z c z e p a ń s k i]: *Co, czy jak? Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 44; por. I d e m: *Sztuka i życie. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 47.

¹⁷ A L I [J. J. S z c z e p a ń s k i]: *Słowa z gutaperki. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 47.

Chyba po raz pierwszy w swoich wypowiedziach odwołuje się Szczepański wprost do Conradowskiej postawy:

„Funkcja artysty jest w ogromnej mierze funkcją etyczną. Zarówno w uprawianiu samego rzemiosła, jak i w doborze materiału oraz w wytyczaniu celów. Jest to owo słynne »wymierzanie sprawiedliwości widzialnemu światu«, o którym pisał Conrad.”¹⁸

Świadectwem, że pisarz pozostał wierny swoim wczesnym poglądom, jest późniejsza wypowiedź w rozmowie z Jackiem Trznadlem:

„Ja myślę, że charakter estetyczny i moralny tych spraw jest bardzo splątany. Trudno je rozgraniczyć. Wydaje się, że w pewnym momencie wartość artystyczna będzie przekreślona, jeśli nie będą spełnione jakieś zasadnicze warunki etyczne.”¹⁹

Nic dziwnego więc, że Jan Józef Szczepański nie napisał ani jednego tekstu socrealistycznego, wprost przeciwnie, odczuwał skutki panującej wówczas doktryny, skazującej niezależnych pisarzy na przymusowe milczenie. A jednak realizm socjalistyczny w jego twórczości zajmuje miejsce szczególne: został bowiem poddany krytyce, podejmowanej stosunkowo regularnie w tekstach pochodzących z różnych lat.

Znaczący wpływ na opinie i decyzje artystyczne autora *Polskiej jesieni* miał z pewnością fakt, iż pisarz znalazł schronienie i pracę w redakcji „Tygodnika Powszechnego”, jedyne – po zlikwidowaniu „Tygodnika Warszawskiego” – opozycyjnego czasopisma. Należy podkreślić zgodną z orientacją całego zespołu redakcyjnego postawę wobec pojałtańskiego porządku, komunistycznej władzy, a także socrealistycznej doktryny. Właśnie na łamach „Tygodnika Powszechnego” toczyła się głośna dyskusja ideologiczna i światopoglądowa z marksistowsko zorientowaną „Kuźnicą”²⁰, występującą – na długo przed 1949 rokiem – z tezą o zaangażowaniu ideowym i uczuciowym pisarza w nową rzeczywistość. Niechęć do socrealizmu, a także ideowa polemika z marksizmem, charakterystyczna dla utworów Szczepańskiego, włącza się, co jest wysoce prawdopodobne, w głos dobiegający z redakcji krakowskiego pisma.

¹⁸ ALI [J. J. Szczepański]: *Co, czy jak?*...

¹⁹ J. J. Szczepański: „*Śnił mi się dyktator bez butów*”. W: J. Trznadel: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Lublin 1990, s. 309.

²⁰ Zob. K. Koźniewski: *Wściekli, czerwoni encyklopedyści*. W: *I d e m*: *Historia co tydzień*. Warszawa 1977; R. Jarocki: *Czterdzieści pięć lat w opozycji*. Kraków 1990; Z. Jaroński: *Warunki życia literackiego*. W: *I d e m*: *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa 1999.

Literacką rozprawę z przenoszona z zachodniej granicy metodą twórczą rozpoczyna opowiadanie *Pogrzeb rekina*, zamieszczone już w 1948 roku właśnie w „Tygodniku Powszechnym” (nr 30), kontynuuje utwór z tomu *Buty i inne opowiadania* (1956): *Błogosławione wody Lete*, tematycznie z nim związany *Manekin* (zamieszczony dopiero w *Opowiadaniach dawnych i dawniejszych* z 1973 roku²¹), następnie esej *Biskup jedzie przez morze* (Rafa 1974). Zdecydowanie negatywna ocena mechanizmów funkcjonowania doktryny cechującej kulturę społeczeństwa totalitarnego została zamieszczona w powieściach *Pojedynek* (1957) i *Kapitan* (1986, wydanie krajowe 1996)²², w końcu – w książkach pisanych z zamiarem udokumentowania lub usystematyzowania zjawisk, których autor był świadkiem: w *Kadencji* (1986), w *Małej encyklopedii totalizmu* (1990).

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób pisarz wyrażał w tekstach literackich swoje, najdelikatniej mówiąc, przeciwne do powszechnie obowiązujących poglądy na temat społecznej roli artysty oraz etycznych i poznawczych zadań stawianych sztuce. Otóż czynił to zarówno kreując bohatera oraz konstruując fabułę, jak i w bezpośrednim dyskursie, wkładanym w usta swoich postaci, a z czasem w odautorskich wypowiedziach cechujących narrację esejów. Rozwijająca się w utworach dyskusja godzi w najbardziej podstawowe założenia realizmu socjalistycznego jako doktryny politycznej i metody działań twórczych. Uwaga autora koncentruje się wokół trzech głównych kręgów problemowych: artystycznej i etycznej postawy twórcy, społecznej i ideologicznej funkcji sztuki, wreszcie stosunku do tradycji.

²¹ O tym, że utwór powstał wcześniej, świadczy omówienie tekstu przez Z. N a j d e r a: *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. „Twórczość” 1958, nr 3, s. 124–131.

²² Pomijam ich omówienie z dwóch powodów: 1) odnoszą się głównie do systemu politycznego państw o znamionach totalitarnych, w mniejszym zaś stopniu podejmują zagadnienia związane ze sztuką, 2) ich antytotalitarną wymowę omówili już wystarczająco: J. W. G a d o m s k i [A. S u l i k o w s k i]: *Młodszy brat Cezarego Baryki*. „Kultura” [Paryż] 1987, nr 6, por. A. S u l i k o w s k i: *Statek od innej strony – powieść „Kapitan”*. W: „Nie można świata zostawić w spokoju”...; S. G a w l i Ń s k i: *Polityczne obowiązk. Odmiany powojennej prozy politycznej w latach 1945–1975*. Kraków 1993; I d e m: „Antypaństwo” książki Jana Józefa Szczepańskiego. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Z a b i e r o w s k i. Katowice 1995; J. S m u l s k i: *Jak niewyraźne stają się wyraźne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. B o l e c k i i E. K u ż m a. Warszawa 1998.

Polemiczny charakter utworów wynika w dużym stopniu z często stosowanej przez Szczepańskiego zasady kompozycyjnej, polegającej na konfrontowaniu dwóch biegunowo różnych punktów widzenia²³. W konstrukcji utworu formalnym rozwiązaniem tej zasady jest kreacja antagonistycznych bohaterów. Reguła ta sprawdza się również w interesujących nas opowiadaniach. Będą to postaci powiązane w jakiś sposób ze sztuką: artyści, literaci, miłośnicy malarstwa, a także redaktorzy i wydawcy.

W opowiadaniu *Pogrzeb rekina* dyskutują z sobą pełen artystycznych wahań malarz Mikado oraz jego przyjaciel, pisarz Piotr. Rozmowa prowadzona jest w kontekście, który aluzyjnie przywołuje czasy współczesne, czyli powojenną polską rzeczywistość. Świadczą o tym komentarze bohaterów, ironicznie, jak się wydaje, oceniających wprowadzony w kraju nowy porządek, który burzył stare formy życia społecznego i był sankcjonowany fikcyjnym poparciem obywateli: „Ile trzeba będzie zobaczyć dziwolągów, zanim takie rzeczy znów nabiorą smaku”, „Zapachy trudniej podrabiać. Może dlatego, że to samo życie pachnie”, „Wiosna gratis dla wszystkich, nawet dla inteligencji pracującej”. Pretekstu do wymiany poglądów dostarcza namalowany przez Mikadę *Pogrzeb rekina* (sytuacja była autentyczna, dotyczyła Tadeusza Brzozowskiego i jego obrazu²⁴). Piotr, który zresztą w trakcie rozmowy ujawnia swoją nadzwyczajną kompetencję w sprawach sztuki, krytykuje przyjaciela za brak szczerości artystycznej wypowiedzi. Utożsamiając malarstwo Mikady z propagowaną właśnie nową metodą w sztuce, powołuje się na Picassa, stawianego przez jej zwolenników jako wzór postawy artysty tworzącego dla mas. Piotrowi, o wyraźnych cechach *porte-parole* pisarza, hiszpański malarz służy do zdemaskowania fałszu, jaki kryje się w propagandzie i zdeprecjonowania wartości dzieł, które powstają bez osobistego zaangażowania twórcy, wbrew wewnętrznym potrzebom wyrażenia w nich własnej wrażliwości:

Bo ja wiem, na czym to polega? Chyba na tym, że Picasso sam nie jest snobem. Że jeżeli coś mówi, to dlatego, że ma do powiedzenia coś ważniejszego niż sama forma, że malowanie jest jego prawdziwą reakcją na świat [...], wszędzie w tym

²³ Pisał o tej zasadzie jako podstawowej cesze podmiotowej postawy autora K. K r a s u s k i: *Z problematyki podmiotowości w pisarstwie Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa...*

²⁴ Wzruszające epitafium dla przyjaciela *Tadzio* zamieścił Szczepański w zbiorze autentycznych opowieści *Historijki* (Warszawa 1990).

jest jakaś pasja, jest autentyczne, ludzkie przeżycie, przychodzące od zewnątrz. Wy bierzecie tylko formułę, tylko krój i zdaje się wam, że to wystarczy.

PG

O autentyczności sztuki świadczy więc – zdaniem bohatera, z którym autor się najwyraźniej utożsamia – niezależna postawa, znajdująca w naturalny sposób swoją wykładnię w temacie i formalnym kształcie dzieła.

Z tych samych powodów na artystyczne uznanie zasłużył w oczach narratora esej *Biskup jedzie przez morze* prymitywista Nikifor. Spotkanie z krynickim malarzem zostaje dokładnie określone w czasie: było to w 1951 roku²⁵. Autor eseju, charakteryzując z wyraźnego dystansu czasowego owe lata, daje przede wszystkim krytyczny opis życia artystycznego, w którym rozpoznać można cechy socrealizmu:

Był to rodzaj agitacyjnego koncertu, gdzie natchnienie spływało z urzędniczych biurów i nazywało się „zamówieniem społecznym”.

BS, s. 63

Dla narratora Nikifor, który dzięki swojej ułomności psychicznej zachował niezależność i osobność artystycznej wypowiedzi, oraz jego twórczość, będąca wyrazem autentycznej potrzeby serca, a nie realizacji odgórných dyrektyw, stają się okazją do krytycznych refleksji o współczesnych wyborach artystów, poddających się różnym mechanizmom sterowania ich działaniami. W konfrontacji z prymitywnie, ale bez jakichkolwiek innych motywacji poza estetyczną koniecznością, malującym półniemową, wszyscy inni, którzy poświęcają własną, indywidualną wrażliwość, oskarżeni są o fałsz, nieuczciwość artystyczną.

Nie podejrzewał więc nawet [pisze autor], że można swoim powołaniem (tym czymś, co wahałbym się nazwać jednoznacznie talentem – co jest raczej niezasłużonym i niezawinionym darem artykułowanej wrażliwości) – że można tym manipulować zależnie od wymagań koniunktury czy mody [...]. Aby kłamać, trzeba

²⁵ Artykuł o Nikiforze przygotowany dla „Tygodnika Powszechnego” został skonfiskowany przez cenzurę, zob. J. J. S z c z e p a ń s k i: *Czuje oko wychowawcy...*; skądinąd W. Włodarczyk podaje, że krytyka socrealistyczna usuwała malarstwo prymitywne poza margines zainteresowań, zob. W. W ł o d a r c z y k: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Paris 1986, s. 97.

być wprawnym mówcą. Malowanie Nikifora było takim samym belkotem z głębi serca jak jego mowa.

BS, s. 75–76

Twórczość Nikifora przedstawiana jest w wyrażnie dodatnio ją waloryzującej metaforyce baśniowej i ewangelicznej wody życia²⁶: ma właściwości oczyszczające i uzdrawiające: „zmywa z oczu mgłę tępego przyzwyczajenia” (BS, s. 63), „obiecuje odrętwiałej duszy powrót do utraczonych wymiarów istnienia – orzeźwienie cudowną wodą niewinności” (BS, s. 64). Przywołanie w utworze postaci ułomnego malarza i jego obrazów stanowi również przypomnienie o najbardziej fundamentalnych, pierwotnych źródłach artystycznych działań, którym obce były jakiegokolwiek – poza wewnętrzną potrzebą – dodatkowe motywacje, zwłaszcza pokusa sławy, zabezpieczenia materialnego, włączenia się w modne artystyczne nurty. Realizm socjalistyczny ze swą doktryną ukazany jest w opowiadaniu jako jeden z programów artystycznych, odbierających artyście i sztuce autonomię i sens istnienia.

Perypetie bohatera, który chcąc zachować własną twórczą niezależność, musi bronić jej przed administracyjnymi nakazami, przedstawia Szczepański w *Błogosławionych wodach Lete* i *Manekinie*. Problematyka tych opowiadań dotyczy złożonych wyborów, jakich zmuszany był dokonywać artysta w powojennej rzeczywistości. Zarzuty redaktorów, którzy wstępnie oceniają utwory złożone do wydawnictwa, składają się na rejestr typowych cenzorskich uwag. Pierwszoosobowa narracja *Błogosławionych wód Lete* pozwala na wyrażenie stosunku bohatera-pisarza do wydarzeń i sytuacji, w jakich uczestniczy. Relacja ze spotkań w wydawnictwach upstrzona jest charakterystyczną dla ówczesnej krytyki literackiej frazeologią, dodatkowo zawiera nieznaczne przekształcenia stylistyczne (cudzysłowy, określenia modalne, metaforyczne określenia), wyrażające dystans postaci, a przecież także i autora, do wysuwanych argumentów oraz nadające wypowiedzi charakter demaskowania poglądów rzeczników realizmu socjalistycznego:

„D r o b n e r e t u s z e” [podkreślenia – B.G.] miały zdaniem Dworzańskiego polegać na „r o z w a r s t w i e n i u” społeczności obozowej, bo postaci

²⁶ Por. A. Sulikowski: *Sztuka i mistyfikacja*. W: *I d e m*: „Nie można świata zostawić w spokoju”...

mojego opowiadania nie posiadały j a k o b y „z a p l e c z a”, zawieszane były w próżni i motywy ich działania pozbawione były klasowego uzasadnienia. Poza tym n i e o d z o w n e było wprowadzenie jeszcze jednego bohatera, mogła to być p o z o r n i e sylwetka drugoplanowa i nie biorąca bezpośredniego udziału w akcji, ale reprezentująca światopoglądową dojrzałość i d z i ę k i t e m u zdolna do komentarza czy choćby refleksji, ustawiającej rzeczy we właściwej proporcji, dającej czytelnikowi klucz, którym można o d e m k n ą ć d r z w i d u s z n e g o ś w i a t a k o s z m a r u.

BL, s. 262

Trudności stawiane debiutującemu bohaterowi przez redaktorów, którzy realizują odgórne wytyczne w sprawie sztuki pisania, skłaniają go do rozmyślań o granicach kompromisu. Pytania stają się tym dramatyczniejsze, że narrator *Błogosławionych wód Lete* traktuje swoje pisarstwo jako działanie o charakterze katartycznym:

Kromkę chleba pisałem z jakiejś głębokiej wewnętrznej potrzeby. Tak pewnie spowiadają się chrześcijanie. „Zrzucenie ciężaru z serca” nie jest żadnym fraze-sem [...]. Wydawało mi się, że złożyłem jakąś ofiarę za innych i dla innych, że moje wyznanie pomoże ludziom, zaostry ich wzrok, rozgrzeje ich sumienia, aż staną się czułe i wrażliwe jak oparzona dłoń.

BL, s. 265–266

Pisanie jest więc podyktowane autentyczną potrzebą oczyszczenia wspomnień i podzielenia się osobistymi doświadczeniami – postawa pisarza odsyła zarówno do tradycyjnych, antycznych funkcji sztuki, jak i do przywołanej wcześniej Conradowskiej formuły „oddawania świadectwa swoim czasom”. Wierność prawdzie artystycznego i moralnego wzruszenia, cechująca autora *Kromki chleba*, skonfrontowana jest z postępowaniem jego kolegi ze wspólnej obozowej pryczy, Bałaja, który wykorzystuje swoją przeszłość do robienia kariery politycznej. To właśnie poseł Bałaj stawiany jest przez Dworżańskiego za wzór właściwej postawy w przeszłości, mającej pozytywne skutki w aktualnej rzeczywistości:

Był pan na odczycie posła Bałaja? On właśnie bardzo trafnie ujął te sprawy. Człowieczeństwo... tak. Ale nie mgławicowe. Przemyślane, poddane pewnej dyscyplinie świadomości i woli. Ja osobiście zupełnie wierzę w to, co powiedział; że tym, co pozwoliło mu przetrwać, był jego światopogląd i zawarta w nim nadzieja.

BL, s. 263

W swojej argumentacji redaktor posługuje się oczywiście ideologicznymi kryteriami, decydującymi o uznaniu słuszności (prawdy?) w postępowaniu człowieka (wbrew świadectwu bohatera o zgoła innych, bardziej przyziemnych powodach przetrwania Bałaja w obozie), co jeszcze bardziej wydobywa kontrast z kierującym się etycznymi motywacjami pisarzem-debiutantem. I redaktor, i – potem już wiceminister – Bałaj posłużyli ponadto Szczepańskiemu do obnażenia moralnego i ideowego fałszu, na jaki skazuje człowieka wymagająca bezwzględności posłuszeństwa doktryna. Autor *Błogosławionych wód Lete* uczynił ich ważnymi figurami życia artystycznego i politycznego oraz przedstawił w sytuacji składania samokrytyki podczas opisywanej ironicznie jako „gorączka szczerości” politycznej odwilży.

Podobna problematyka odpowiedzialności moralnej za dokonane wybory stanowi temat *Manekina*. Bohater-pisarz uzasadnia swoją postawę niezgody na jakikolwiek kompromis także wewnętrzną uczciwością, która – ze względu na obowiązującą cenzurę – pozwalała mu zachować niezależność twórczą, lecz kosztem „zamilknięcia” artysty pióra:

Musiałem milczeć. Dwa tomiki wierszy po wojnie i stop. Już tylko dla siebie. Wszystko „niecenzuralne” [...]. Ten stan uspokojenia, wewnętrznej pewności, na której mi tak zależało, to był, jak mniemam, szacunek dla samego siebie.

M, s. 217

Szczepański stawia swojego pisarza z opowiadania w szerszej i bardziej problematycznej niż w *Błogosławionych wodach Lete* konfrontacji ze środowiskiem twórczym. Monolog wewnętrzny, jakim jest pierwszoosobowa narracja tego utworu, odzwierciedla swoisty rachunek sumienia bohatera, który wyznaje, że nie widzi w swoim zachowaniu żadnej osobistej załogi, albowiem decyzje zawsze opierał na wierności przekonaniom, uważanym za niepodważalne. Podkreśleniu aktualnej problematyki służy dość mocno akcentowany kontekst czasowy: nastąpiła odwilż polityczna, a jej oznaką jest między innymi przyznanie bohaterowi nagrody literackiej, „aktu sprawiedliwości dziejowej” – jak z wyraźną ironią cytuje on argumentację opiniodawców, dotychczasowych beneficjentów systemu. Wobec większości z nich formułuje zarzuty karierowiczostwa, koniunkturalizmu, nieuczciwości, a nade wszystko kierowania się trywialnymi pobudkami:

Mysła już tylko o urządzeniu się w życiu. Jak gdyby warto było w ogóle o tym myśleć. Pożegnali się z duchem ryzyka, zwątpili w prawdę. Liczy się dla nich wygodny fotel, dobry obiad, poważanie (niekoniecznie szacunek, wystarczy poważanie). Liczą się rzeczy. Nie sprawy, nie ludzie. Przede wszystkim rzeczy.

M, s. 214

W tym właśnie opowiadaniu Szczepański bodaj jedyny raz dokonuje wprost – głosem swojego bohatera – próby rozliczenia postawy kolegów po piórze: zarzuca im strywalizowanie, sprofanowanie powołania twórczego. Z najostrzejszą krytyką odnosi się do tych, którzy kierują się wyrachowaniem, a nie przekonaniem, gdyż z każdą zmianą linii politycznej pierwsi dostosowują się do nowej sytuacji:

I kto się tu wyzna ostatecznie? Dziś oni mówią, że z największym obrzydzeniem łykali żaby. Żadne tam ucztowanie. Prawie bohaterstwo. Kiedy udawali? Wówczas czy dziś?

M, s. 213²⁷

Manekin prawdopodobnie z powodów cenzuralnych mógł się ukazać dopiero wiele lat po jego napisaniu, gdyż bez aluzji i dość jednoznacznie pokazuje demoralizujące skutki administrowania literaturą czy – szerzej – łączenia sztuki z ideologią. Opóźnienie wydawnicze wydaje się jednak przemawiać na korzyść utworu i zawartego w nim ładunku ideowego: ztraca się jego publicystyczność, uaktywnia natomiast uniwersalny temat o kompromisach, na jakie skazany jest artysta, zwraca uwagę odmienność sądów w sprawie motywacji, jakimi kierowała się część środowiska twórczego, zgłaszając akces do socrealizmu. Tekst Szczepańskiego tłumaczy decyzje artystów pospolitym strachem, materialnymi pobudkami, oportunistem – nie ketmanem, jak *Zniewolony umysł* Miłosza. Spośród recenzentów zbioru, w którym ukazał się *Manekin*, tylko Stefan Melkowski²⁸ zwrócił uwagę i na kontynuację rozważań w sprawie sztuki

²⁷ Być może w cytowanym fragmencie znajduje się nieprzypadkowa aluzja do artykułu Witolda W i r p s z y: *Dlaczego jadłem tę żabę* („Przegląd Kulturalny” 1956, nr 14), w którym przyznaje się do strachu jako głównej przyczyny akceptacji doktryny.

²⁸ S. M e l k o w s k i: *Pisanie jako czynność heroiczna*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 8, s. 122–124.

i artyści, podjętych wcześniej w *Błogosławionych wodach Lete*, i na związaną z nimi problematykę moralną o nieprostych podziałach między heroizmem a konformizmem, na które skazani byli twórcy po wojnie.

Chociaż problematyka utworów Szczepańskiego obraca się wokół tematu „moralności estetycznej i etycznej” artyści, wolne są one jednak od skazy moralizatorstwa. Autor stosuje bowiem zabieg charakterystyczny także dla innych jego opowiadań: pozytywny bohater ukrywa zwykle jakąś wstydliwą sytuację, słabość charakteru bądź pewne wątplenia, odbierające mu prawo ostatecznego osądu czy ferowania kategoriycznych wyroków, czyniące go po prostu słabym człowiekiem, a nie papierową postacią, która służy do modelowej demonstracji autorskich tez. Tak więc ani Piotr, ani Mikado nie mają takiej szczerej wrażliwości na świat jak Ewa, pisarz z *Błogosławionych wód Lete* staje się z czasem wyrachowanym artystą, bohater *Manekina* zadenuncjował kolegę z partyzantki.

Kompozycyjna zasada konfrontacji (bohaterów, odmiennych stanowisk i poglądów) pozwala autorowi na zdemaskowanie postulatów ideologicznych i estetycznych, jakie cechowały socrealistyczną metodę twórczą. Pisarz realizował polemikę z nimi w bezpośrednim dyskursie, kiedy stawiał bohaterów w sytuacji obrony własnych przekonań.

W stanowiących znaczną część narracji *Pogrzebu rekina* dysputach Piotra z przyjacielem brzmią echa powojennych dylematów artystów w sprawie wyboru tradycji, formy, tematyki dzieł. W rozmowie przywołano modne kierunki i prądy w sztuce, dotyka ona bowiem najbardziej fundamentalnych dla każdego twórcy pytań o własne miejsce w świecie, stosunek do rzeczywistości, źródła natchnienia. Mikado pozostaje jednak pod wyraźnym wpływem postulatów ideologicznych realizmu socjalistycznego. Powołuje się na nazwę i hasła propagandowe nowej metody twórczej:

Odkąd Kazik powiedział mi, że sztuka musi mieć wartości społeczne, stałem się soc-realistą. Wszystko dla mas!

PG

Pociąga go – jak mówi – sztuka prosta (wymóg komunikatywności, „prostoty wyrazu artystycznego” należał – jak wyliczył Janusz Sławiński²⁹ – do kanonu socrealistycznych postulatów), argumentuje swoje pomysły fraze-

²⁹ Zob. J. Sławiński: *Krytyka nowego typu...*, s. 146.

ologią marksistowskiej dialektyki, na co uzyskuje natychmiastową replikę Piotra z wyraźną aluzją do „ukąszenia Hegłowskiego” inteligencji:

[...] ale jednak w tym jest jakaś mistyfikacja. Może nie zdajesz sobie z tego sprawy. Twój rzekomy powrót do prostoty jest tylko intelektualną sztuczką, niczym więcej.

PG

Rozmowa prowadzona przez przyjaciół, w których życiu twórczość zajmuje ważne miejsce, w oczywisty dla odbiorcy sposób demaskuje założenia propagowanej przez rzeczników postępowości metody artystycznej zza wschodniej granicy i podważa związane z nią marksistowskie kryteria wartościowania. To głównie Piotr przeprowadza rozprawę z ówczesną propagandą o wielkich artystycznych dokonaniach wpływających z realizacji nowych haseł. Wśród krytyków literackich na przykład prym wiodła pod koniec lat czterdziestych Melania Kierczyńska, a jej demagogiczne argumenty można w równym stopniu odnosić także do sztuk plastycznych:

„A więc powieść – realizacja zamówienia społecznego? Bez wątpienia. Jest to świetna ilustracja tego, jak realizując zamówienie społeczne autor nie musi rezygnować z żadnego z walorów literackich, na których strąży tak zazdrośnie stoją pisarze nasi, broniąc się na ogół przed ingerencją zamówienia społecznego w dziedzinie powieści.”³⁰

Piotr stosuje ironię, najlepszy bodaj ze środków retorycznych służących obnażeniu poglądów przeciwnika. Jego spostrzeżenia i sądy dotyczą bezpośrednio malarstwa, jednak z oczywistych powodów czytelnik może odczytywać je w szerszym kontekście, gdyż wymierzone są przede wszystkim w propagandową demagogię:

Wiesz, skąd się bierze to całe gadanie o „społeczności” nowoczesnej sztuki? Stąd, że Picasso był komunistą. Jeszcze jedna mistyfikacja, bo o ile mi wiadomo, Picasso przyznaje się tylko do burzenia burżuazyjnej estetyki. Nie słyszałem, żeby twierdził, że jego sztuka jest sztuką dla mas. Kto kupuje jego obrazy? Snobizujący się milionerzy. Każdy o tym wie. Ale czcicielom to nic nie przeszkadza. Bożyszcze musi być monolitem. Komunistą – więc oczywiście malarstwo społecz-

³⁰ M. K i e r c z y ń s k a: *Powieść o bohaterstwie pracy*. W: E a d e m: *Spór o realizm*. Kraków 1951, s. 96.

ne. I zaraz znowu cały zastęp prozelitów, ubiegających się o zamówienia do świetlic i domów ludowych, ku przerażeniu „klasy pracującej”.

PG

Błogosławione wody Lete oraz *Manekina* łączy podobnie skonstruowana postać bohatera-pisarza, który ma trudności z debiutem. Okoliczności, w jakich próbuje opublikować swoje utwory, przypominają perypetie będące doświadczeniami samego autora i składają się na ilustrację mechanizmów wydawniczych, funkcjonujących w czasach politycznego sterowania literaturą. Rozmowy z redaktorami i wydawcami stanowią pretekst do wypowiedzi na temat odmiennych modeli literatury. Podstawowy konflikt rozgrywa się znowu o niezależność literatury i niezależność twórcy. Wykładnia literatury przedstawiona przez redaktora Korytowskiego jest kolejną w utworach Szczepańskiego aluzją do socrealistycznego postulatu w sprawie realizacji zamówienia społecznego:

Ręczę panu, że odkąd istnieje literatura, okresy jej niezależności stanowią w czasie znikomą cząstkę. Właśnie zależność jest stanem normalnym. Robota na zamówienie. Przywrócono naszej pięknej sztuce charakter rzemiosła. Bo to jest rzemiosło jak każde inne, jak robienie mebli lub szycie butów.

BL, s. 264–265

Język Korytowskiego nie odbiega zbyt daleko od frazeologii publicznych wystąpień z czasów wprowadzania doktryny w życie artystyczne. Deklarowano na pamiętnym zjeździe ZLP:

„Nowe motywy życia, twórczy zapał robotnika i chłopa, przemiany zachodzące w losie i świadomości człowieka pracy, wymagają od literatów gruntownego przemyślenia środków pisarskich, aby mogły najlepiej służyć ludowemu odbiorcy.”³¹

Pierwszoosobowa narracja pozwala na bezpośrednie refleksje bohatera nad własną postawą twórczą i wyborami ideowymi. Dylematy bohatera wpływają bowiem z niezgody na propozycje dotyczące wprowadzenia do tekstu dość licznych poprawek. Redaktorzy opiniują i cenzurują utwory, sugerują pisarzowi tematykę i formę dzieł. W ich radach nietrudno

³¹ Rezolucja Walnego Zjazdu Związku Literatów Polskich. „Kuźnica” 1949, nr 5, s. 2; „Odrodzenie” 1949, nr 5, s. 1.

rozpoznać formuły krytyki socrealistycznej, znanej ówczesnemu czytelnikowi z prasy, a pisarzowi z autopsji. Pomysły podsuwane bohaterowi, aby nie rezygnował z pisania: „Może tematyka przemysłowa, może wieś...” (BL, s. 264), są czytelną trawestacją zaleceń dla pisarzy, wygłaszanych chociażby na szczecińskim zjeździe: „Myślę, że pięknym tematem mógłby być czyn przedkongresowy – ujrzany konkretnie w jakiejś fabryce czy kopalni – mogłoby być współzawodnictwo pracy w tychże ośrodkach, mogłoby być proces przenikania na wieś nowych form życia i pracy.” – pisał Stefan Żółkiewski³², a już na wiosnę następnego roku przeprowadzono „akcję terenową”, czyli wyjazdy pisarzy na budowy, do fabryk, do spółdzielni produkcyjnych³³.

W *Manekinie* spotkanie z redaktorem ilustruje typową dla tamtych czasów rozmowę dotyczącą spełnienia wymogu optymistycznego wydźwięku utworów:

Czemu pan nie pisze o szczęściu, o wolności, o entuzjazmie?

– pyta redaktor. Bohater komentuje, podważając sensowność sugestii rozmówcy:

Rozglądałem się wokół. Cała tajemnica polegała na tym, żeby się nie rozglądać.
M, s. 217

Zdemaskowaniu podlega jedna z podstawowych zasad realizmu socjalistycznego: afirmacja rzeczywistości, o czym z właściwą sobie siłą perswazji tak pisała M. Kierczyńska:

„Ten pierwiastek afirmatywny musi coraz więcej miejsca zajmować i w naszej twórczości, w miarę jak rosną nasze osiągnięcia w przebudowie rzeczywistości naszej.”³⁴

Michał Głowiński, poddając analizie formy totalitarne (obecne także w narracjach socrealistycznych), podkreślił przede wszystkim siłę ich ideologicznej funkcji:

³² S. Żółkiewski: *Aktualne zagadnienia powojennej prozy polskiej*. „Kuźnica” 1949, nr 4, s. 2.

³³ Zob. Z. Jarosiński: *Warunki życia literackiego...*, s. 28.

³⁴ Zob. M. Kierczyńska: *O realizmie socjalistycznym*. „Nowa Kultura” 1950, nr 17, przedruk w: Eadem: *Spór o realizm...*, s. 159.

„[...] nie tylko rzeczywistości totalitarnej nie kwestionują, ale ją uzasadniają, niejako stają się wykładnikami jej obowiązującej interpretacji.”³⁵

Natomiast Zbigniew Jarosiński wykazał, że właśnie owo przekonanie o uczestniczeniu literatury w życiu obywateli, o tworzeniu przez nią wartości społecznie pozytywnych, „wchłanianiu energii przebudowującej się ojczyzny”, należało do tych socrealistycznych mitów, z którymi trudno było się później rozstać³⁶.

Rozmowę w wydawnictwie, a nade wszystko reakcję bohatera można interpretować także jako próbę wykazania utopijności poetyki socrealistycznej, wynikającej ze sprzeczności między realistycznym opisem rzeczywistości a postulatem jej przekształcania za pomocą dzieł sztuki. Szczepański wróci jeszcze do tego problemu w *Kadencji*, pisząc już we własnym imieniu, bez fikcyjnej przesłony, jaką wcześniej były wypowiedzi bohaterów:

Należy pamiętać, że przeznaczeniem konwencji określonej mianem „realizmu socjalistycznego” było zastąpienie rzeczywistości naocznie sprawdzalnej – rzeczywistością postulowaną, co zresztą stanowi fragment ogólnej, ideologicznej strategii systemu. Chociaż osiągnięcie takiego celu wydaje się niemożliwe, trzeba brać w rachubę nadzieje ideologów, że teoretyczny, stworzony na wyrost wzorzec wypełni się z czasem rzeczywistą treścią.

K, s. 7

Kolejnej konfrontacji poddaje Szczepański stosunek socrealizmu do tradycji.

W *Manekinie* negatywne refleksje bohatera wzbudza działalność nowej krytyki literackiej. Przykład stanowi postawa profesora, niegdyś miłośnika poezji Norwida, teraz realizatora odgórných dyrektyw, aby dzieła – także dawne – oceniać ideologiczną miarą. „Reakcyjny fideista”, „mętny myśliciel”, „poeta skłonny do językowego niechłujstwa” (M, s. 218) – oto epitety, które szczególnie bulwersują narratora, komentującego:

To wszystko pisał człowiek, który nauczył mnie kiedyś czci dla Norwida, który objawił mi uroki i głębiej poezji.

M, s. 218

³⁵ M. G ł o w i ń s k i: *Narracja, nowomowa, forma totalitarna*. W: I d e m: *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992, s. 23.

³⁶ Z. J a r o s i ń s k i: *Literatura jako władza*. W: I d e m: *Nadwiślański socrealizm...*

Nie przypadkiem profesor opisany przez bohatera *Manekina* podejmuje mało wyrafinowany, ale za to służący jako typowy przykład wulgarnej krytyki, którą cechuje socrealistyczna nowomowa, atak na romantycznego poetę. W tym opowiadaniu, inaczej niż we wcześniejszych, dokonane zostało większe ukonkretnienie kontekstu sytuacyjnego. Pojawiają się referencje czasowe odsyłające do dyskusji poszczecińskich: „chyba gdzieś w czterdziestym dziewiątym roku czytałem ten artykuł” (M, s. 217). Wy powiedzi owego profesora wpisują się w podporządkowane totalitarnej ideologii postulaty krytyki socrealistycznej, wygłaszane na pamiętnym zjeździe. Włodzimierz Sokorski nawoływał:

„Wielkość naszego dziedzictwa kulturalnego, jego obiektywną rolę w chwili obecnej, jego wydźwięk aktualny, mierzymy więc postępową, twórczą pozycją danego pisarza, kompozytora czy plastyka w danym, określonym stadium rozwoju historycznego.”³⁷

Stefan Żółkiewski wprost odwoływał się do kryteriów utworzonych na podstawie przesłanek ideologicznych:

„Zadaniom trafnej oceny literatury, oceny przyspieszającej jej postęp w dzisiejszych warunkach, może sprostać tylko krytyka opierająca się na marksistowsko-leninowskich zasadach teoretycznych.”³⁸

W eseju *Biskup jedzie przez morze* pozytywnie przedstawiana sztuka prymitywna Nikifora staje się punktem odniesienia do socrealistycznych wytworów, charakteryzowanych jako jałowe i pozbawione społecznej aprobaty. Narrator *Biskupa...* przedstawia skarykaturowaną charakterystykę produktów oficjalnych zaleceń. Dokonuje również po raz kolejny dezaprobującej oceny socrealistycznej kultury, podporządkowanej zewnętrznie jej narzucanym normom:

Żyliśmy wówczas w świecie sztuki dworskiej – tak rygorystycznym, że wygnano zeń nawet martwą naturę jako przejaw pustego (wrogiego właściwie, bo nie zdeklarowanego ideowo) estetyzmu.

BS, s. 63

Uwagi Szczepańskiego znacznie wyprzedzają naukowe syntezy historyków literatury i sztuki. Rzeczywiście, socrealizm był sztuką na usługę

³⁷ W. Sokorski: *Nowa literatura w procesie powstawania*. „Odrodzenie” 1949, nr 5, s. 1.

³⁸ S. Żółkiewski: *Aktualne zagadnienia...*, s. 2.

gach ideologii i władzy, co w pracach plastycznych miało bardzo wyraźnie określone konsekwencje formalne:

„Bo przecież to ideologia właśnie wyznacza początek i koniec obrazu, a nie prawidła sztuki. Ideologia wyznacza ilość i układ postaci w obrazie, a nawet charakter ich artystycznej interpretacji. Ideologia określa format płótna. Ideologia zamazuje artystyczną wyjątkowość socrealistycznego dzieła i narzuca własną optykę nie sprzyjającą tropieniu tej wyjątkowości.”³⁹

W konsekwencji zubożenia tematycznego i formalnego doszło – jak wykazuje monografista socrealizmu – nie tylko do degradacji sztuki, ale także do zawieszenia jej w próżni historycznej:

„Artysta tej kultury nie wypełniał tradycji, nie dostrzegał jej twórczych możliwości. Wypełniał kolejnymi obrazami miejsce zupełnie innego porządku wymyślonego przez polityków, a niezwiązanego z możliwościami tkwiącymi w tradycji. Kultura plastyczna realizmu socjalistycznego potrzebowała przedmiotów, a nie obrazów, sztuki, twórców.”⁴⁰

Można zauważyć, że w podobny sposób – jako produkt ideologii – przedstawia Szczepański opisywany w eseju pejzaż socrealistyczny:

Otoczały nas portrety dygnitarzy, ceglane mury wznoszonych fabryk, entuzjastycznie napięte bicepsy i bagnety, ochoczo dobijające wroga.

BS, s. 63

W późniejszych tekstach interesują pisarza już nie jednostkowe i szczegółowe przykłady, lecz mechanizmy tworzące kulturę totalitarną, ogólna ocena systemu, w tym również dociekanie (w procesie artystycznych przemian oraz w tradycji) źródeł sankcjonujących narzucanie sztuce i artyście ideologicznych powinności. W referacie przygotowanym na IBL-owską konferencję o związkach literatury i demokracji Szczepański tłumaczyć będzie, iż powszechna aproba dla – złudnego wszak – postulatu o propagandowej funkcji twórczych działań wynika z panującej w środkowej Europie romantycznej i pozytywistycznej tradycji, wyznaczającej pisarzom szczególną rolę „rządu dusz”:

„Żdanowska definicja pisarza jako »inżyniera dusz«, jakkolwiek fundamentalnie sprzeczna z romantycznym ideałem, odwoływała się jednak do pewnych utrwalonych nawyków i postaw. Miała szanse funkcjo-

³⁹ W. Włodarczyk: *Socrealizm...*, s. 107.

⁴⁰ Ibidem, s. 101.

nować jako alibi. W istocie była ona kompromitacją szczytnych aspiracji literatury, ale stwarzała pozory kontynuacji.”⁴¹

Kompromitacja założeń totalitarnych wynikała, jak wykazał Szczepański, z błędnego utożsamiania sztuki jako nośnika idei i ideologii, co w drugim przypadku prowadzi do – często podkreślanego przez pisarza – budowania świata utopii politycznych.

Interesujące wydają się ustalenia współczesnych badaczy literatury radzieckiej, którzy również formułują tezy o socrealizmie jako „niemożliwej estetyce”, „modalnej schizofrenii literatury” czy też jej utopijności. Pozytywnych założeń o powodzeniu postulatu przekształcania rzeczywistości przez literaturę upatrują oni w rosyjskiej i radzieckiej tradycji awangardowej⁴².

Odosobniony zamiar przyświecał pisarzowi, kiedy zdecydował się na samodzielne opracowanie podstawowych zjawisk systemu totalitarnego, co tłumaczył rolą świadka swojej epoki, który czuje się zobowiązany przekazać własne doświadczenia⁴³. *Maleńka encyklopedia totalizmu* nie jest już utworem literackim, nie jest jeszcze historyczną syntezą, jest tekstem z pogranicza, publicystyką, moralnym zobowiązaniem, prywatnym przedsięwzięciem osoby ze znanym nazwiskiem. Wśród 21 autorskich haseł znajduje się też jedno poświęcone kulturze. Zawiera ono syntezę doświadczeń Szczepańskiego dotyczących związków sztuki i polityki, wcześniej demaskowanych na rozmaite sposoby w utworach literackich.

Czym miała się różnić od niej [„dawnej” – B.G.] kultura „nowa”, ideologicznie właściwa? Miała przede wszystkim wyrażać optymizm i krzepę, „mobilizować”, czyli zachęcać do produkcyjnych i militarnych wysiłków, a także nobilitować wątki zdrowej ludowej tradycji. Praktyka okazała się dosyć zaskakująca (choć nie mogła być inna). Patos i sentymentalizm – główne tonacje ideologicznie zorien-

⁴¹ J. J. S z c z e p a ń s k i: *Inżynieria dusz?* „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 47. Tekst pod tym samym tytułem ukazał się jako referat w książce *Literatura i demokracja. Bezpieczne i niebezpieczne związki*. Warszawa 1995.

⁴² Zob. W. T o m a s i k: *Totalitarna czy totalna? Kultura stalinowska w świetle współczesnych opracowań*. W: I d e m: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Wrocław 1999.

⁴³ O zwróceniu się z pomysłem opracowania encyklopedii totalitaryzmu do uniwersytetu New School w Nowym Yorku, a nawet do Watykanu, opowiada J. J. S z c z e p a ń s k i w: *Wygasanie tradycji*. Rozmawia A. B a n i e w i c z. „Rzeczpospolita” 1994, nr 293, dodatek „Plus Minus”.

towanej sztuki – narzuciły owe pretendujące do nowości w sztuce wzory skostniałego akademizmu i pompierskiej grandezzy.

ME, s. 30

Utwory Szczepańskiego są modelową ilustracją napięcia między dwoma, toczonymi przez władzę i twórców, dyskursami. Stanisław Gawliński takie dwa typy wypowiedzi sytuujące się w utworach literackich i wokół nich nazwał dyskursem responsu, którym „operowała partyjno-państwowa władza, wyłączny producent dekrétów, pouczeń, instrukcyj adresowanych do środowisk twórczych” oraz dyskursem refutacji: „[...] listy [pisze autor terminów – B.G.] petycje, apele oraz ezopowy język dzieł literackich bądź jawne filipiki stanowią niejako naturalną odpowiedź pisarzy protestujących przeciwko zniewoleniu.”⁴⁴

Jak można zauważyć, Szczepański z biegiem czasu zmienia ostrość polemiki z doktryną, jak również formę swoich wypowiedzi. W *Pogrzebie reki-na* (z 1948 roku) socrealizm traktowany jest jako jedna z nowinek artystycznych, wątpliwie zresztą propagowana. Problematykę *Błogosławionych wód Lete* i *Manekina* wyznacza kontekst historyczny: odwilż polityczna, obejmująca między innymi twórczość artystyczną, skłaniająca do podsumowań i rozliczeń. Podejmując zagadnienia związane ze sztuką, autor wprowadza bohatera twórcę: malarza, pisarza, architekta. Ich problemy stanowią warstwę fabularną utworów, a kontekst wskazuje na czas sytuowania się w życiu artystycznym nowej metody twórczej. Dyskursywność tekstów przejawia się przede wszystkim w rozmowach, jakie stają się udziałem przedstawionych postaci: ich rozterki, wybory, dyskusje są polemikami z socrealistycznymi propozycjami. Prezentowany w warstwie fabularnej spór lub konfrontacja jednak zawsze dotyczyć będzie przede wszystkim owych podstawowych, wyłożonych z pełną asercją autorskiej wypowiedzi w *Rozmowach i radach*, etycznych podstaw pracy artysty. Socrealistyczne postulaty przedstawiane są zwykle w ironicznym cudzysłowie, demaskującym język i argumenty ówczesnej krytyki, a co za tym idzie, ideologiczne założenia systemu. Głos Szczepańskiego, bynajmniej nie odosobniony w okolicach roku 1956, wynika jednak z odmiennego stanowiska niż rozliczeniowe teksty na przykład Jerzego Andrzejewskiego, Kazimierza Brandysa, Andrzeja Brauna – „prymusów socrealistycznej literatury”.

⁴⁴ S. Gawliński: „Antypaństwowe” książki..., s. 94.

Zgodnie z zarysowującą się w twórczości Szczepańskiego tendencją do rezygnowania z fikcji literackiej, także i rozrachunek z tamtym okresem stopniowo odzierany jest z ezopowego języka, z literackich obrazów. Pisarz zdobywa sobie coraz bardziej znaczącą pozycję na literackim forum i nie waha się zaryzykować własnego autorytetu. Z pewnością złożyły się na taką postawę także wydarzenia pozaliterackie: przemiany społeczno-polityczne dokonujące się od początku lat osiemdziesiątych, wybór na stanowisko prezesa ZLP i obowiązki przypadające na trudny czas stanu wojennego. W *Kadencji*, książce odzwierciedlającej osobiste doświadczenia tego okresu, występuje nie tylko jako osoba prywatna, ale również jako rzecznik całego środowiska twórczego. Przystawia więc Szczepański historię Związku, dokonuje oceny mechanizmów, które odbierają literaturze jej niezależny status. W stosowaniu tak bezpośredniego dyskursu wyraża się stanowisko pisarza o konieczności rozliczenia tamtego okresu. Stąd odrzucenie literackiej konwencji, próba syntezy i dokumentarny charakter narracji, co pozwala na dokonanie poważnej oceny instytucji sterujących życiem kulturalnym oraz służy zdemaskowaniu formy i celu ich działalności. Na przykład notatka o utworzeniu ZLP opatrzona jest komentarzem:

Wyodrębnienie Związków Twórczych jako osobnej, profesjonalnej grupy wiąże się z koncepcją organizacyjnych „pionów”, poddanych ścisłej kontroli odpowiednich agend partii i państwa. Teoretyczna apolityczność Związku została w ten sposób powierzona nadzorowi i interpretacyjnym zabiegom politycznych piastunów pod postacią Ministerstwa Kultury i Wydziału Kultury KC.

K, s. 6–7

Jako prezes ZLP w czasie stanu wojennego miał niejedną okazję do bezpośredniego prowadzenia polemiki z władzą, polemiki już nie w literackiej formie, ale wprost, w rzeczywistych sytuacjach. Autor przytacza okoliczności, kiedy przyjmował na siebie rolę rzecznika środowiska twórczego. Zdarzyło się to między innymi na przyjęciu noworocznym w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w czasie stanu wojennego. Ponownie podjął obronę niezależności sztuki i artyści, traktując tę cechę jako niepodważalną zasadę jej trwania:

Byłem wprawdzie prezesem zawieszonym w swych funkcjach, ale przecież Związek istniał nadal, więc skoro zaproszono mnie tutaj, do mnie należało reprezento-

wanie pisarskiej społeczności i jej opinii [...]. Mówiłem, że literatura ma własny cykl istnienia, którego nie mierzy się politycznymi etapami, lecz uznaniem pokoleń. O tym, czy nadąży ona swoim czasom, zawyrokuję historia i tylko prawdziwość jej świadectwa decyduje, czy spełnia ona rzetelnie swoje posłannictwo. Nie przeszkadzajmy literaturze, a na owo świadectwo przyjdzie czas.

K, s. 204–205

Należy jeszcze dodać, iż dyskusja Jana Józefa Szczepańskiego z socrealizmem nie wynika bynajmniej z osobistych urazów pisarza do systemu, który w znacznym stopniu przyczynił się do utrudnienia mu literackiego startu. Jest szczególnym świadectwem twórcy wyrażającego od początku zawsze takie samo krytyczne stanowisko przeciwko decydowaniu za artystę o jego dziełach. Wpisuje się w szerszą problematykę, którą podejmuje autor w swojej twórczości. Składają się na nią rozważania o kondycji i zmieniających się koncepcjach roli artysty oraz sztuki we współczesnym świecie. Socrealizm należy (obok pop-kultury) do postawionych przez Szczepańskiego diagnoz o przeobrażaniu się modelu życia kulturalnego naszych czasów.

Źródła twórczego powołania

Interesującą cechą w twórczości Szczepańskiego poświęconej problemom sztuki są refleksje nad istotą niezależnej ekspresji, poszukiwanie prawdy wypowiedzi artystycznej w różnych formach wrażliwości i działalności człowieka, potępienie fanfaronady pseudoartystów, nobilitacja nieuczonych prostaczków.

Taka postawa pisarska zaznacza się już w pierwszych utworach. Czytelnikowi *Sylwestra w nowym domu* analogie między zawodem architekta a profesją pisarza nasuwają się same, co zauważył także Andrzej Sulikowski⁴⁵. Bohater snuje rozważania, które dotyczą w równym stopniu obu profesji, a można je także ująć szerzej, jako refleksje o naturze artysty:

⁴⁵ Zob. A. Sulikowski: „Nie można świata zostawić w spokoju”..., s. 110.

To się nazywa żyć swoim zawodem! Nie wiedziałem dotychczas, że można doświadczać podobnych uczuć z taką intensywnością. I że to ogarnia człowieka całego: z jego przeszłością, z przyszłością, ze wszystkim. Teraz dopiero zrozumiałem sens słów profesora, które w pierwszej chwili wydały mi się frazesem: „Winszuję panu. Pan j e s t architektem. To nie jest tylko kwestia umiejętności. Pan ma serce architekta.” [...] Niosłem je w sobie najoczywiściej – czyste, przestronne, jasne, pełne celowej harmonii i szumu górskiej wody. Jego wnętrze było wnętrzem narożnej czytelnicy z widokiem na dolinę. Zawsze je miałem, choć nie wiedziałem o tym, i zawsze mieć je będę, właśnie takie, geometryczne, mądre serce architekta.

S, s. 207

Kluczem do rozważań bohatera jest pojęcie harmonii, która wyraża się poprzez związek z naturą, z innymi sztukami i z etyką. Nietrudno spostrzec, że architekt odwołuje się do klasycznej koncepcji twórczości, bliskiej także samemu Szczepańskiemu, co potwierdza pisarz w innych swoich utworach. Wydaje się więc, że mimo wyraźnego dystansu wobec kreowanej w opowiadaniu postaci architekta, autor wkłada w jego usta własne poglądy. Zbieżny jest zwłaszcza negatywny stosunek do koncepcji romantycznych, przejawiających się nadmierną wzniosłością:

[...] snułem marginesowe rozważania, czy architektura wróci jeszcze do języka psychologicznej egzaltacji, czy będzie jeszcze próbować darzyć ludzi mrokiem, chłodem, poczuciem znikomości i lękiem, zamiast wygodą, rozsądnym spokojem i zdrowym zadowoleniem z życia. Przy całym swoim podziwieniu dla sztuki epok minionych, żywię głębokie i optymistyczne przekonanie, że sprawa jest już przesądzona, ponieważ rodzaj ludzki wyrósł z gorączkowych rojeń dojrzewania, z chorobliwych przywidzeń, a jeżeli histeryzuje jeszcze, i to dosyć gwałtownie, to przynajmniej na podłożu jak najbardziej praktycznych namiętności.

S, s. 215–216

Natomiast w rozdzwisku między słowami bohatera a jego postawą wobec otaczającej go rzeczywistości i bliskich mu osób, dopatrzyć się można zamierzonej przez autora ironii, za pomocą której podejmuje krytyczną ocenę artysty, uciekającego od problemów realnego świata i od ludzi w wyznaczony sobie obszarem sztuki świat zastępczy. Utylitarne plany „budowania domów” stały się bowiem dla bohatera azylem wśród ideologicznych sporów dotyczących po wojnie także i życia kulturalnego. Postawa architekta jest typowym przykładem emigracji wewnętrznej,

a świadczy o tym dobitnie reakcja na list Jerzego, który opisuje swoją decyzję wstąpienia do partii. List, pełen osobistych przemyśleń, odebrany został z pewnym niepokojem, skwitowanym ironicznymi uwagami:

A można tak po prostu: bez kazuistyki, bez dramatu, bez mistycznego „gubienia siebie”. Na przykład budować ludziom domy. Ładne, dobre domy. Zdrowe domy. Dotknąłem w sobie mocnego fundamentu bezpieczeństwa. Biedny Jerzy!

S, s. 220

Ironia budowana jest zresztą w tym fragmencie na dwóch poziomach: dyskursu bohatera wobec wyboru Jerzego i dyskursu autora wobec postawy wykreowanej przez siebie postaci. Kryje się za nią krytycyzm Szczepańskiego dotyczący tych koncepcji sztuki, które dokonują rozdziału życia artysty od jego dzieła. Takie stanowisko reprezentuje pisarz we wszystkich swoich utworach podejmujących problematykę sztuki. Młody architekt jawi się więc jako twórca zniewolony, a zatem i jego dzieła („mądre domy”) nie mogą być dobre.

Architekt na krótko uświadamia sobie fałsz swojego postępowania i bezpodstawność dobrego samopoczucia, kiedy próbuje usprawiedliwić własną postawę wobec najbliższych: Jerzego, wuja Emila, Marty. Zdaje sobie sprawę z egoizmu oraz poniesionej na polu rodzinnym i uczuciowym klęski.

Scena kończąca opowiadanie potwierdza jego postawę człowieka nie-dojrzałego do tego, żeby tworzyć dobre dzieła. Pisarz kompromituje swojego bohatera za pomocą ironii, kiedy zderza sprzeczności pomiędzy porządkiem indywidualnych uczuć i oficjalnym językiem:

Chciałbym więc, po tych wszystkich nieco egzaltowanych zwierzeniach, zaznaczyć, że rok skończył się dla mnie dobrze i że z otuchą wstąpiłem w nowy. To nie był żaden dramat. Nie tak łatwo przeżyć dramat, jeśli człowiek nie da się wciągnąć w cudze.

S, s. 236

Podobnie jak architektowi w *Sylwestrze*, także i pisarzowi w *Błogosławionych wodach Lete* można z dużym prawdopodobieństwem przypisać poglądy samego autora – tym bardziej, że znajdują one potwierdzenie w wypowiedziach pozaliterackich. Refleksje bohatera *Błogosławionych wód Lete* dotyczące okoliczności, w jakich pisał opowiadanie, można czy-

tać równolegle z przedmową Szczepańskiego do całego tomu. Wspólna jest sytuacja debiutu, pisanie pod wpływem spontanicznego osobistego nakazu, oczyszczenie się przez twórczość z przeżytych doświadczeń, danie świadectwa o swoich czasach i ostrzeżenie współczesnych. Porównajmy wybrane fragmenty. Bohater opowiadania wspomina:

Człowiek naprawdę szuka sposobów na uwolnienie się od brzemienia własnych czynów i co dziwniejsze, potrafi je znaleźć. Pierwszym moim uczuciem po napisaniu tych kilkudziesięciu kartek była lekkość i jakby nadzieja. Nie śmiem twierdzić, że nadzieja zbawienia, lecz emocjonalnie coś w tym rodzaju. Jakbym odciął się od zła, postawił mu tamę i zarazem otworzył sobie drzwi w jakąś przyszłość lepszą, w którą wejść czysty.

BL, s. 265

Natomiast w przedmowie od autora czytamy:

„Jak każdy autor żywię w sercu nadzieję, że to się komuś na coś przyda. Że sprawy, które mnie trapią, są, niestety, wspólnym dziedzictwem ludzi. I że nawet w swej niepełności i niedookreśloności pobudzić mogą ową wewnętrzną czujność, tak skutecznie tłumioną przez rutynę codziennego bezpiecznego życia.”⁴⁶

W *Błogosławionych wodach Lete* pojawiają się ponadto metafizyczne wyznania, które powtórzone zostaną przez bohatera (także pisarza) w późniejszym o ponad dwadzieścia lat *Autografie*. Dotykają one najintymniejszych sfer wrażliwości artysty, dlatego też można je interpretować jako wyraz osobistych przemyśleń autora. Narzuca się w nich zwłaszcza związek twórczości z transcendencją, a więc pojęcie sięgające najbardziej pierwotnych, mistycznych źródeł sztuki, poprzedzających wszystkie świadomie formułowane przez artystów koncepcje. Oto fragment z wcześniejszego opowiadania:

I zdawało mi się, że nareszcie znalazłem to, czego mi brakowało: sens pisania. [...] W owej chwili miałem wrażenie, że to nie tylko sens pisania, ale sens egzystencji. Trzeba mieć coś, co warto dać innym, a coś może być cenniejszego nad własny ból, który już się nie rozkłada, nie wietrzeje – który jest namacalnym świadectwem... czego? Tego chyba, co w człowieku uchyla się nicości.

BL, s. 259

⁴⁶ J. J. S z c z e p a ń s k i: *Od autora*. W: I d e m: *Buty i inne opowiadania*. Kraków–Wrocław, s. 8.

I refleksja zapisana w formie dedykacji bohatera-pisarza z *Autografu*:

Magnemu Borg zwierzenie: We wszystkim, co napisałem (lepiej lub gorzej), chodzi tylko o jedno: zawsze, do samego końca, sprzeciwiać się nicości.

A, s. 149

W drugim opowiadaniu nabiera ona także sceptycznej wymowy: zwierzenie skierowane jest do niezainteresowanego nim odbiorcy, trafia więc w próżnię. Chociaż z drugiej strony czyż zebrani na konferencji z pisarzem dziennikarze nie okazali się takimi samymi laikami jak boy hotelowy?

Postawę bohaterów z obu opowiadań łączy poszukiwanie w twórczości transcendencji, co nazywają „zbawieniem” (BL, s. 265; A, s. 135). Słowo to użyte jest nadzwyczaj ostrożnie, z zachowaniem religijnych konotacji. Szczepański, mówiąc o sztuce, używa zazwyczaj języka sakralnego. Niemniej jednak, mimo podjęcia przez bohaterów prób wytłumaczenia swojej postawy, słowo to pozostaje nadal niewyjaśnione. Jest to zagadkowy i z pewnością nieprzypadkowo powtórzony element rozważań Szczepańskiego o sztuce i artyście, odsyłający do osobistych przemyśleń pisarza. Andrzej Sulikowski przypisuje autorskiemu wyznaniu kluczowe znaczenie:

„[...] słowo najważniejsze dla estetyki Szczepańskiego, zarazem zdecydowanie przekraczające granice refleksji o pięknie. Jest to może najważniejsze pojęcie dla światopoglądu pisarza, rzadko przywoływane w twórczości, obecne w aluzjach, śladowo, jak cenne pierwiastki w naszym codziennym pożywieniu.”⁴⁷

Refleksje Szczepańskiego o sztuce, a konkretniej – o działaniu twórczym człowieka, zawsze dotyczą wymiaru transcendentnego i etycznego. Bohater *Manekina* w rozważaniach o literaturze przywołuje sylwetkę Norwida – nieprzypadkowo, bo właśnie temu poecie przypisuje się postulat nierozzerwalnego związku słowa i osoby, postawy twórczej i codziennych obowiązków, sztuki i prawdy⁴⁸. Narrator opowiadania, uległszy szantażowi służb bezpieczeństwa, pojmując swoje postępowanie jako zdradę nie tylko przyjaciela, ale i swojej twórczości, czego konsekwencją jest utrata złudzeń wobec wartości słowa – narzędzia egzystencji człowieka

⁴⁷ A. Sulikowski: „Nie można świata zostawić w spokoju”..., s. 157.

⁴⁸ Na temat Norwidowskiej koncepcji języka poetyckiego i funkcji literatury zob. Z. Łapiński: *Norwid*. Kraków 1971, s. 9–27.

i narzędzia egzystencji pisarza. Odwołuje się do Norwidowskiej formuły zawierającej metafizyczne pojęcie „świętości słowa”, za pomocą którego dokonuje konfrontacji własnej postawy. Konsekwencje każdego czynu ocenia w kategoriach etycznych i obejmuje nimi całe życie, włączając postawę twórczą. Norwidowski rygoryzm etyczny staje się wzorem nieugiętości, prawości, szlachetnych ideałów. Rozważania narratora opowiadania mają cyniczny wydźwięk, współczesność bowiem, zwłaszcza socrealistyczna (poddana przez niego krytyce), nie liczy się z ideałami zupełnie.

Czytelną aluzję do Norwidowskiej koncepcji literatury jako czynu odnajdziemy w późniejszym *Raporcie końcowym*. Forma sprawozdania wzmacnia asertywność utworu. Narrator przyznaje się do swojej pisarskiej profesji, którą określa jako posługiwanie się słowem w celu objaśniania rzeczywistości. W tej autotematycznej refleksji nad istotą swojego posłannictwa autor wyraźnie odwołuje się do formuły jedności słowa i czynu w życiu pisarza, potwierdza więc po raz kolejny etyczny charakter twórczości, przynajmniej literackiej.

Nie wolno mi uchylać się od odpowiedzialności za słowo.

RK, s. 163

– takie przypisuje sobie zadanie i powinność etyczną. Wyznacza ona kryterium oceny zarówno literatury, jak i postawy artysty, który jest odpowiedzialny za swoje dzieło:

I tak oto nie słowo okazuje się istotą mojej służby, lecz czyn. Czyn, który rodzi słowo, czyn, który ze słowa wynika. Jeżeli czyn mój nie potwierdza słowa, to znaczy, że słowo jest kłamliwe, że jestem kłamcą.

RK, s. 163

Autor-narrator eseju *Biskup jedzie przez morze* podkreśla w sztuce jej wymiar metafizyczny. Nawet naiwne malarstwo Nikifora staje się źródłem doświadczenia transcendencji. Jak twierdzi, Nikiforowego obrazu *Biskup jedzie przez morze* nie traktuje w kategoriach estetyczno-użytkowych, lecz w kategoriach metafizycznych, gdyż dzieło stało się dla niego „jednym z okien przebijających ściany świata” (BS, s. 61). Kontakt z twórczością tego krynickiego artysty należy do sfery osobistych poszukiwań autora, jest świadectwem odnajdywania różnych dróg prowadzących do

świata sztuki, docierania do rozmaitych jej przejawów, do samego jądra jej istoty. Czyż te zmagania nie są już w wystarczającym stopniu metafizyczną podróżą? Czytelnik eseju staje się powiernikiem doświadczeń pisarza, który spowiada się ze swojego intymnego przeżywania Nikiforowej twórczości. Zwierzenia z wędrówki w świat tego rodzaju sztuki sięgają głębiej, do odnalezienia najpierwszej zasady, najbardziej podstawowej konieczności działań twórczych. Przeradzają się więc w refleksje o sztuce w ogóle:

Trzeba mi było pewnego wysiłku, aby otrząsnąwszy się z nawyków, nabytych sądów i przesądów, z upodobań i snobizmów zapewne – zejść, a może wspiąć się na ten poziom, gdzie nie obowiązuje hierarchia, gdzie słowa „kicz” i „arcydzieło” nie są jeszcze (lub może już nie są) znane, a ważne jest tylko namiętne pragnienie udziału w dziele tworzenia. Dołożyć od siebie choćby małą grudek, pozostawić ślad – chociażby wyrazić swoje zdziwienie, swój zachwyt, swoją obecność.

BS, s. 73

W przytoczonych słowach narratora zauważyć można proces uświadamiania sobie tego, że prawdziwa sztuka nie potrzebuje uczonych myśli, opiera się gotowym formułom opisu, istnieje niezależnie od teoretycznych ustaleń badaczy i ocen dokonanych przez tak zwanych znawców. Obserwujemy próby odrzucenia wiedzy na korzyść bezpośredniego przeżycia dzieła. Nie jedyny to przykład w twórczości Szczepańskiego, kiedy autor wyraża przekonanie, że niektóre formy sztuki, zwłaszcza tej wypływającej z potrzeby serca, nazywanej naiwną, prymitywną lub amatorską, muszą istnieć poza wypracowanymi przez cywilizację kryteriami ocen. Wiedza niszczy tę sztukę i jej twórcę.

Podobne wnioski odczytać można we wcześniejszym opowiadaniu *Rozprawa „Pod Dorszem”*. Narrator opisuje swoją znajomość z malarzem amatorem. W obu utworach Szczepańskiego podobny jest sposób przedstawienia malarzy: podkreślana jest ich fizyczna kruchość, przeciwstawiona silnie manifestowanej przez nich roli artysty, samotne zmaganie się z twórczością, świadomość własnych ograniczeń, niechęć do rozstawiania się ze swoimi obrazami. W obu przypadkach narrator, charakteryzując ich postawę twórczą, musi zrezygnować z klasyfikowania, porównywania, używania kategorii teoretycznych. Odwołuje się więc do twórczości pojmowanej jako najbardziej pierwotny, pierwszy pęd człowieka do ekspresji, jako forma człowieczej egzystencji. O takim rozumieniu roli

artysty świadczy następujący fragment z *Rozprawy „Pod Dorszem”* (i tutaj zaznaczona jest jednak zasadnicza odmienność postaw narratora i bohatera):

Z mojej strony chodziło tylko o ciekawość, pociąg do egzotyki, poszukiwanie rozrywki. Ale on obracał się w tych kręgach życia, gdzie wszystko jest dramatycznym wysiłkiem. Dla niego nie istniały zabawne przypadki. Każde słowo, każdy gest były fragmentem rozpaczliwej walki o utrzymanie się na powierzchni.

RD, s. 149

Malarstwo naiwne, według teoretyków, nie podlega szkoleniu, wyuczaniu, gdyż twórca występuje zawsze jako „gotowy”, „urodzony” artysta⁴⁹, dlatego też działalność Nikifora porównana jest do korzeni, na których wyrosła współczesna sztuka. Historycy kultury wyróżniają wśród czterech podstawowych elementów życia pierwszych ludzi właśnie magię (czyli sztukę poddawania wyższych potęg własnej woli) obok zdobywania żywności, snu i przedłużania gatunku. Obrazy Nikifora wyrastały z tej jednej z elementarnych potrzeb człowieka: potrzeby opanowania natury, świata, mocy zewnętrznych poprzez twórczość. Były formą magii, jego talizmanami⁵⁰. Przedstawiona przez narratora eseju charakterystyka przywołuje te pierwotne konteksty. Potwierdza je także w pewnym sensie krynicki malarz, poddany przez narratora swoistemu sprawdzianowi. Z przedstawionej mu do obejrzenia historii sztuki wydanej na pocztówkach, zainteresowała go między innymi reprodukcja skalnego rysunku byka z Altamiry. Nikiforowy wybór stał się przyczyną kolejnych porównań i refleksji o ponadczasowym, uniwersalnym charakterze sztuki – tej, która u swoich podstaw ma doświadczenie transcendencji. Szczepański w krótkiej syntezie łączy twórczość krynickiego malarza i prehistorycznego szamana:

Zanurzony w tym samym co Nikifor podziemnym prądzie wzruszeń, jaskiniowy artysta czcił i zaklinał moc. Czcił i zaklinał. Religijnym uniesieniem i magicznym podstępem uczestniczył w tajemnicy istnienia.

BS, s. 73

⁴⁹ O malarstwie prymitywnym i Nikiforze zob. A. Banaś: *Pamiętka z Krynicy*. Kraków 1959 lub album *Nikifor*. Wstęp A. Banaś. Warszawa 1984; por. także D. Fraser: *Sztuka prymitywna*. Przeł. M. Żółkoś-Rozmarn. Warszawa 1976.

⁵⁰ Zob. A. Banaś: *Wstęp*. W: *Nikifor...*

Dopowiada równocześnie sceptyczną uwagę o oddaleniu się współczesnej sztuki od metafizycznych źródeł:

Jakże niedawno oddzieliliśmy zewnętrzne znaki od tych głębokich korzeni!

BS, s. 73

To przekonanie o przemianach zachodzących w sztuce znajdzie uzupełnienie i rozwinięcie w *Łopacie archeologa*, ostatnim eseju z tomu *Rafa*. Komercjalizacja współczesnych artystycznych działań, wykluczenie z obszaru zainteresowań twórców pierwiastków transcendentnych i ograniczenie się do zabawy formą, odpersonalizowanie sztuki, czyli usunięcie osoby autora – to główne zarzuty przedstawiane przez pisarza.

Obrazy Nikifora, podobnie jak obrazy malarza z opowiadania *Rozprawa „Pod Dorszem”*, stanowią dla Szczepańskiego pozytywny przykład twórczości autentycznej, nie poddającej się koniunkturom, artystycznym modom, gustom masowej publiczności. Jest to jednak twórczość osamotniona i wymagająca od artysty poświęcenia. Często ośmieszana przez pseudoartystów – uzurpatorów, wspomaganych przez szukającą niewybrednej rozrywki gawieź. W takich właśnie niesprzyjających okolicznościach przegrywa osobiwy pojedynek na wykonanie portretu malarz amator z *Rozprawy „Pod Dorszem”*, gdyż uznanie w oczach tłumu przypadkowych gapiów zyskuje uliczny karykaturzysta, Mistrz Lewej Ręki. W eseju natomiast pojawia się odautorska refleksja demaskująca komercjalizację, manipulację, masowość, pospolitość, kiczowate kryteria stosowane wobec współczesnej sztuki. Punktem odniesienia dla przedstawianej charakterystyki staje się oczywiście twórczość Nikifora.

Mimo tak jednoznacznie pozytywnego stosunku do postawy, którą prezentuje Nikifor, autor dwukrotnie – na początku i końcu eseju, spinając go klamrą kompozycyjną – podkreśla swoje wyobcowanie ze świata sztuki naiwnej. On sam przecież, jak daje do zrozumienia, należy do koneserów, nosi w sobie багаż kulturowych doświadczeń cywilizacji, od poprzednich pokoleń przejął racjonalizm i sceptycyzm, poznał uroki wyrafinowania, posługiwania się formą – posiadał wiedzę, która zabija naiwność. Dlatego przyzna się tylko do częściowej wspólnoty z artystą prymitywnym:

Czuję, że biskup, zatopiony w swej złocistej niedostępnej dla mnie dali, mija mnie nieubłaganie, i że błogosławieństwo jego ogromnej lewicy nie spływa na moją głowę.

BS, s. 61

Nie oznacza to jednak, że obrazy Nikifora przestają pełnić przyznaną im wcześniej metafizyczną funkcję „okna na świat”. Przeciwnie, włączone są w historię ludzkości, w historię wielkich, twórczych poszukiwań ostatecznego Sensu i Celu. Nikiforowe dzieło staje się metaforą niepoko-
jów każdego artysty:

Cisza żółtej łuny zachodu wydaje mi się echem pytań, których nie potrafię nawet jasno wyrazić. Pytań dotyczących natury świata, przez który wszyscy wędrujemy, jak przez morze, ku niewiadomym brzegom. I malarz bizonów z altamirskiej jaskini, i biedny, unicki świętek, syn głuchoniemej posługaczki i ja – łudzący się tą samą co oni nadzieją, że podróż nasza nie jest podróżą donikąd.

BS, s. 76

W *Łopacie archeologa* obraz Nikifora znowu przywołany jest jako figura nie tylko prowokująca refleksje pisarza, ale także posiadająca swój niezależny status, samoistny żywot. Podobnie przedstawiony jest inny obraz, wykonany nie ręką człowieka, lecz przez maszynę tworzącą dzieła sztuki. W narracji dotyczącej tych dziwnych rysunków Francisca André i w zestawieniu ich z dziełami krynickiego prymitywisty trudno dopatrzyć się jakiegokolwiek ironii, drwiny czy żartu ze strony autora. Przeciwnie, opowiadanie cechuje postawa pokory wobec tajemnicy, którą wywołują wiszące naprzeciwko siebie obrazy. Oczywiście, takie ich usytuowanie, a także odmienny sposób powstania i różna technika artystyczna prowokują refleksje. Autor podejmuje ponownie problem wyłożony w eseju *Biskup jedzie przez morze*: pytanie o źródła i istotę sztuki. Tak jednak postawione pytanie wymagałoby od narratora rozważań ujętych w jakimś systemie, na przykład filozoficznym lub – co istotne dla pojmowania przez Szczepańskiego sztuki jako sfery metafizycznej, transcendentnej – teologicznym. Opowiadanie, a szczególnie esej, to przecież nie traktat naukowy, dlatego też autor-narrator odwołuje się do osobistych poszukiwań odpowiedzi na zadane pytanie. Oparte są one również na doświadczeniach twórcy, ale twórcy posługującego się piórem:

Czasami doznaję wrażenia, że – przy moim biurku – siedzę pomiędzy przeciwnymi biegunami jakiegoś ogniwa i że przeze mnie przepływa prąd ich tajemniczej kontrowersji.

ŁA, s. 170

Zaznacza się tu podwójna zależność w ramach wspólnych doświadczeń artystów różnych dziedzin: niepokoję jednego z nich stają się udziałem drugiego, a jedna podjęta próba rozwiązania problemów przybliża do celu wszystkie pozostałe. Tak więc w metaforyczny spór dzieł malarza naiwnego i konstruktora rysujących maszyn włącza się narrator-pisarz, podejmujący odwieczne wyzwanie rzucone artyście, aby zmagął się z tajemnicami świata. Refleksja o sztuce staje się refleksją o literaturze, o własnym uczestnictwie w twórczych wysiłkach:

Nie jestem filozofem ani teologiem. Jedyny sposób radzenia sobie z tajemnicami, do jakiego mogę się uciec, to opisywanie kształtów, w jakich zjawiają się przede mną, śledzenie dróg, którymi przychodzą. Nieraz mieszm nadzieję, że ta obserwacja pomoże mi coś zrozumieć.

ŁA, s. 170

W tym wyznaniu rysuje się wyrażona później wprost w *Liście do Juliana Strykowskiego* rola obserwatora, świadka. O ile jednak w eseju z tomu *Przed nieznanym trybunałem* dawanie świadectwa odnosi się raczej do problemów moralnych ludzkiej egzystencji i do zagrożeń współczesnego świata, o tyle w opowiadaniu *Łopata archeologa* odczytujemy tę postawę jako refleksję o poszukiwaniu prawdy i istoty sztuki samej w sobie.

W tekście tym autor skupia uwagę na trzech różnych przykładach twórczości plastycznej: wspomnianych wcześniej rysunkach maszyny Francisca André, rzeźbach Oliviera i amerykańskim pop-artcie. Każdą jednak z form artystycznych narrator-autor poddaje osobnej ocenie i wykorzystuje do poruszenia innych problemów. Wobec każdej przyjmuje odmienną postawę, która ujawnia się także w specyficznej narracji. Ośmieszony, wykpiony i skompromitowany zostaje pop-art, z którym Szczepański zetknął się bezpośrednio, podczas swojego pobytu pod koniec lat sześćdziesiątych na stypendium w Stanach Zjednoczonych⁵¹. W pewnym sensie pisarz zaprezentował polskiemu czytelnikowi ten nowy kierunek, który, jak twierdzą historycy sztuki, przez artystów naszego kraju nie został w ogóle szeroko zaakceptowany, choć podobną formą posługiwał się już o wiele wcześniej Władysław Hasior i nieco później Jerzy Duda-Gracz⁵².

⁵¹ Por. zbiór reportaży z tego pobytu: J. J. S z c z e p a ń s k i: *Koniec westernu*. Warszawa 1971.

⁵² Zob. np. A. K. O l s z e w s k i: *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*. Warszawa 1988, s. 108–114.

Na charakterystyczną dla pop-artu cechę masowości (w przeciwieństwie do sztuki elitarnej) zwraca uwagę Andrzej Oseka, podając za amerykańskim profesorem Marshalllem D. Fishwickiem etymologię nazwy:

„Pochodzi od słowa *popular* (popularny) i od dźwięku »pop!«, który wydaje otwierana butelka. Powinno się również zwrócić uwagę, że niektóre napoje sodowe sprzedawane w Stanach Zjednoczonych nazywa się powszechnie »pop«. Wszystkie te trzy źródła pochodzenia terminu muszą być uwzględnione.”⁵³

Przedstawionej w *Łopacie archeologa* charakterystyce najbardziej znanych dzieł tego kierunku towarzyszy zdecydowany dystans i ironia narratora. Pretekstem do przedstawienia własnego stanowiska stały się wspomnienia autora z wykładu o najnowszych tendencjach w sztuce amerykańskiej. Opisany jest zresztą ze sporą dozą sarkazmu dla prezentowanej przez prowadzącego wiedzy, postawy wobec sztuki i kryteriów jej oceny. Czytamy na przykład:

Nie powiązane ze sobą zdania, które zdawał się wyciągać na chybił trafił z podręcznego zbioru fiszek, ledwo docierały do naszych uszu.

ŁA, s. 171

Przy każdym przeźroczu Mr Siberling informował nas, jakie muzeum jest szczęśliwym posiadaczem dzieła i za jaką sumę dzieło to zostało nabyte.

ŁA, s. 173

Ujawniony przez narratora dystans w stosunku do amerykańskiego profesora pogłębia krytyczną wobec entuzjastycznie popieranego przez Siberlinga pop-artu postawę autora, który z nie ukrywaną drwiną pisze:

Mówił, że nowoczesna sztuka amerykańska powiązana jest z życiem, że wyrasta z reklamy i form przemysłowych, że jest prostym zapisem faktów codzienności.

ŁA, s. 171

A następnie charakteryzuje przedstawione dzieła:

Na ekranie ujrzeliśmy coś w rodzaju arkusza znaczków pocztowych albo próbnej odbitki drukarskiej w przykrej gamie siności, fioletu i siarkowej żółci. Twarz Marylin Monroe powielona maniakalnie w poziomych i pionowych rzędach.

⁵³ A. O s e k a: *Mitologie artysty*. Warszawa 1975, s. 107.

Mr Siberling dziobnął ekran końcem kija i powiedział, że Andy Warhol jest twórcą energicznym i docieklwym. Na dowód tego pojawiły się następne serie: oczu Marilyn Monroe, ust Marilyn Monroe. [...] Jakiś inny docieklwy twórca, którego nazwisko Mr Siberling wymówił z wielkim szacunkiem, obrał sobie za temat amerykańską flagę. Oglądaliśmy ją w licznych wariantach, z przepisową lub dowolną ilością gwiazd i pasów, w różnych odcieniach czerwieni i błękitu. [...] Dowiadaliśmy się przy okazji, że artysta jest zafascynowany przedmiotem, że go drażni.

ŁA, s. 172–173

Starając się dociec przyczyn, z powodu których Szczepański zdecydowanie neguje wartość tych dzieł jako przedmiotów sztuki, należy chyba zwrócić uwagę na ich jałowość, czyli brak jakiegokolwiek idei, wyrazu autentycznego przeżycia twórcy czy też jego osobistej ekspresji. W zamian za to pop-art wykorzystuje współczesną technikę, aby za jej pomocą tworzyć na przykład seryjne (jak na taśmie fabrycznej) reprodukcje przedmiotów codziennego użytku obok znacznie uproszczonych w formie znanych dzieł sztuki. Przeciwnie niż Nikifor lub jaskiniowy szaman, pop-artowiec nie uczestniczy w tym, co według Szczepańskiego decyduje o przynależności do sztuki wysokiej – nie poszukuje transcendencji, sprowadza natomiast akt tworzenia do mechanicznej obróbki tego, co powszednie, masowe, zwykłe. To już nie autentyczna, choćby naiwna „wrażliwość z głębi serca”, tylko prostackie powielanie najnudniejszej codzienności. Autor *Rafy* zawsze odrzucał taki rodzaj twórczości, którego pewne cechy przypominają dzieła socrealizmu czy automatycznie wykonywane karykatury Mistrza Lewej Ręki z opowiadania *Rozprawa „Pod Dorszem”*. Syntezę poglądów na pop-art, który dla autora stanowi przede wszystkim przykład złej sztuki, przedstawia następująca refleksja:

Brzydkie – piękne... to już się dawno skończyło. Ciekawe? Ale nawet i to już nie. Co jest ciekawego w firmowej puszcze zupy Campbella, wyniesionej na ołtarz sztuki przez Andy Warhola? Inne? Dziwne? Nudne? – Nie przypadkowo, tylko z rozmysłu: uczynić także nudę przedmiotem kontemplacji. I wulgarność. I bezsens. Bezprzedmiotowość wyboru w świecie nadmiaru możliwości. Więc cokolwiek – para brudnych skarpetek (może jeszcze nikt na to nie wpadł?), szkielet śledzia, proteza dentystyczna, pomalowana na kolor elektrycznego fioletu. Byle tylko nie wydać się naiwnym. Byle nie zdradzić się z tęsknotą za sensem, za majestatem przedustawnej harmonii. Smutny bunt aniołów, których upadek stracił wymiary tragizmu.

ŁA, s. 179

Nie można nie zwrócić uwagi na pojawiające się w końcowych zdaniach aluzje do transcendencji, charakterystyczne dla wyobraźni i języka Szczepańskiego, kiedy porusza problem prawdziwej, to znaczy wysokiej, sztuki.

Andrzej Osęka w wydanych nieco później niż *Rafa Mitologiach artysty* podaje podobną do Szczepańskiego charakterystykę pop-artu:

„Przepada wszystko, co jest drgnieniem ręki malarza, śladem spontanicznego gestu, nerwowości, wrażliwości. [...] Zamiast delikatnych odcieni barwy, finezyjnego waloru, mamy więc przed sobą płaskie i gryzące kolory, linie twarde jak druty. Arcydzieło oglądamy w jego nowej wersji, wtłoczone w mundur najbrutalniejszych technik masowego przekazu. Umieszcza się je wśród najbardziej banalnych przedmiotów, wśród kapsli od butelek, strzępów afisza, powiększonych fragmentów gazetowego ogłoszenia – aby pokazać, że nie jest ono niczym lepszym.”⁵⁴

Krytyka Szczepańskiego sięga jednak jeszcze dalej. Autor po pierwsze podważa wartość tego typu dzieł (włącza do nich w eseju także przykład *objets trouvés* – dzieł natury, w których istnieniu artysta dostrzegł przedmiot sztuki), odwołując się do aksjologii i po raz kolejny w swojej twórczości podkreślając nierozzerwalny związek sztuki z postawą twórcy, na którego nakłada wysokie powinności moralne. Dlatego znaczące nie tylko dla wymowy eseju, ale i dla poglądów samego autora jest oburzenie pewnego afrykańskiego pisarza wobec prezentowanych na wykładzie dzieł sztuki. Stało się ono pretekstem do odpowiedniego autorskiego komentarza:

Szczerość tego wybuchu poruszyła nas wszystkich, uświadomiła nam, że nasze jałowe igraszki pojęciami i słowami na szczycie ogromnej góry osiągnięć, które czcimy, tłumiąc ziewanie, nie są zabawą całkowicie niewinną ani bezpieczną. A odpowiedzialność?

ŁA, s. 175

Po drugie autor *Łopaty archeologa* demaskuje mechanizmy, które decydują o chwilowej wartości rynkowej tego typu dzieł. W polemice Oliwiera z poglądami Siberlinga odśladania komercyjne podstawy kryteriów dla sztuki, najmarniejsze – materialne – pobudki, którymi kierują się współcześni koneserzy i mecenasi, ustalając *a priori* wartość nabywanych ob-

⁵⁴ Ibidem, s. 110.

razów i rzeźb, w oderwaniu od rzeczywistych mechanizmów ich oceny, co w ostatecznym rozrachunku prowadzi do demoralizacji artysty i degradacji samej twórczości. Olivier wypowiada opinię, z którą chyba w zupełności zgadza się Szczepański. W słowach bohatera odnaleźć można nie tylko diagnozę i krytykę współczesnych procesów opanowujących obszar sztuki, ale także pewne uniwersalne prawdy, które brzmią następująco: wartość dzieł ocenia się odmiennymi od giełdowych spekulacji miarami, weryfikuje je czas – kryterium wyeksponowane przez pisarza za pomocą tytułowej łopaty archeologa. Olivier, znany i ceniony rzeźbiarz, ma prawo (czego jest doskonale świadomy) do tak autorytatywnych sądów. Narrator zaznacza:

Gniew Afrykańczyka był bezbronną wściekłością człowieka oszukiwanego. W słowach Oliviera pobrzmiwała dumna wzgarda kogoś, komu żadne machinacje nie są w stanie zagrozić.

ŁA, s. 176

A jednak sam rzeźbiarz w oczach autora *Rafy* nie dostępuje pełnego uznania jako artysta. Narrator dystansuje się od prezentowanej przez belgijskiego rzeźbiarza postawy. Choć łączy ich podobna ocena zagrożeń narastających we współczesnej sztuce, dzieli równocześnie odmienne pojmowanie roli twórcy i związków jego życia z dziełem. Olivier wyznacza artyście uprzywilejowane miejsce w społeczeństwie, darowuje mu pełną swobodę postępowania, nie obarczając odpowiedzialnością za moralne konsekwencje uprawianej przez niego sztuki. Wypowiada następujące *credo*:

My, artyści, jesteśmy egocentrykami i to jest nasze słuszne prawo. Bo my jesteśmy świadomością świata. My nadajemy światu trwały kształt. Wszystko zatem, co nas dotyczy, jest ważne. Nasza sztuka jest taka, jakimi my sami jesteśmy. Nie ma w tym nic zdrożnego, jeśli chcemy i umiemy być szczęśliwi. To nasz przywilej, a nawet obowiązek.

ŁA, s. 194

Szczepański natomiast wielokrotnie w swoich utworach przyznawał artyście i jego dziełu nie tylko immanentne wartości etyczne, ale i odpowiedzialność za kształtowanie świadomości odbiorców. Takie właśnie poglądy autor wyzna we własnym artystycznym *credo*, w *Liście do Juliana Strykowski*.

Natomiast wyraźnym zrozumieniem Szczepańskiego cieszy się postawa Francisa André, artysty konstruktora nie tylko wspomnianej już maszyny rysującej, ale także mechanizmów poruszających rzeźby Oliviera. W przeciwieństwie do optymistycznych i pełnych entuzjazmu dla sztuki poglądów rzeźbiarza, wypowiedzi jego starego przyjaciela wyrażają sceptycyzm wobec możliwości pozytywnego oddziaływania twórczości na charakter współczesnego świata. Był twórcą przedmiotów, które pozornie tylko służyły zabawie. Być może stały się formą ucieczki od doświadczeń rzeczywistości. Autor przedstawia go jako artystę wrażliwego, a ponadto reprezentującego wobec sztuki pewne moralne oczekiwania – to łączy ich postawy oraz staje się bazą wzajemnego porozumienia i akceptacji, a nawet intymnych zwierzeń. Esej kończy refleksja – epitafium dla zmarłego już przyjaciela, świadectwo pamięci i solidarności:

Ale w nim samym było wielkie zwątpienie. Myślę, że nie wierzył w misję ludzkości, która sama przestała wierzyć w swój boski rodowód. Że nie czuł się już solidarny ze światem napalmu, zatrutych oceanów, brutalnych uciech. I że szukając sposobu przekazania świadectwa, które z ostrożną ironią nazwał „konkretyzowaniem gierek umysłu”, zwrócił się do przekładni i trybów jako do narzędzi bardziej niewinnych, godniejszych zaufania, niż ludzkie ręce.

ŁA, s. 209-210

Zadania literatury. Etos pisarza

W twórczości Szczepańskiego znalazły się zbiory z autotematycznymi utworami, podejmującymi w bezpośrednim, odautorskim dyskursie problematykę literacką. Należą do tej grupy *Przed nieznanym trybunałem* i *Kipu*, a także dwa eseje z tomu *Autograf: Japońskie kwiaty* i *Raport końcowy*. Nie może dziwić fakt objęcia w nich refleksją także istoty powołania artysty pisarza. Wypowiedzi w sprawie własnej postawy twórczej i zadań stawianych przed literaturą i pisarzem zajęły miejsce obok podjętej przez Szczepańskiego po raz kolejny problematyki pokoleniowej oraz równie często obecnych w jego twórczości zagadnień totalitarnych i metafizycznych. Jak można zauważyć, wszystkie one obejmują

znaczące obszary ludzkiej egzystencji, obszary, które zdaniem pisarza powinny stanowić treść życia i twórczości każdego artysty.

Przed nieznanym trybunałem, a także eseje z *Autografu* różnią się jednak od zbioru *Kipu*. Stanowią one tomy zupełnie odmienne, i to nie tylko pod względem formy, lecz także pod względem przedstawionej w nich problematyki. W *służbie Wielkiego Armatora* i *List do Juliana Strykowski* oraz *Japońskie kwiaty* i *Raport końcowy* wydają się dopełnieniem twórczości, wyraźną odautorską eksplikacją wcześniej realizowanych założeń literackich, są też manifestem etyki pisarskiej Szczepańskiego, odnoszą się więc do sztuki poważnej, o zapleczu metafizycznym. *Kipu* natomiast podejmuje problem sztuki jako zabawy z czytelnikiem, dotyka obszarów granicznych literatury jak legenda, mit, podanie. Jednak także i ten kierunek zainteresowań autora sygnalizowany był we wcześniejszych utworach.

Tom *Przed nieznanym trybunałem* rozpoczyna się i zamyka klamrą conradowską. W manifestcie w imieniu swojego pokolenia (*W służbie Wielkiego Armatora*) odwołuje się Szczepański do etyki zaproponowanej przez autora *Lorda Jima*, przyjętej przez młodych ludzi z rocznika 1920 jako system zasad moralnych. W *Liście do Juliana Strykowskiego* wyraża refleksje o zadaniach pisarza i literatury we współczesnym świecie. W swoim artystycznym *credo* powołuje się na koncepcję literatury jako „oddawanie sprawiedliwości widzialnemu światu”, co sformułował Conrad w przedmowie do powieści *Murzyn z załogi „Narcyza”*⁵⁵. Szczepański zamieścił w eseju nie tylko apoteozę myśli swojego patrona, ale także dokonał krytycznej analizy i modyfikacji programu angielskiego pisarza. Autor *Polskiej jesieni* posłużył się metodą, którą można nazwać rozbiorem aksjologicznym poszczególnych członów Conradowskiej formuły, w myśl wyrażanego w wielu swoich utworach przekonania, że literatura (sztuka) powinna prezentować wartości, podobnie jak sama powinna być wartością. Takie właśnie stanowisko przyjmuje wobec przywołanej *explicite* koncepcji Conrada. (Pozwalając sobie na szczytę żartobliwego dystansu, można stwierdzić, że od momentu, kiedy Szczepański w tak bezpośredni sposób wyraził swój związek z literackim patronem, krytycy przedstawiają go – oczywiście nie bez podstaw – jako polskiego spadkobiercę angielskiego pisarza).

Szczepański przede wszystkim zdaje się podważać powszechną opinię o ograniczeniu przez Conrada problematyki utworów i kompetencji pisa-

⁵⁵ Por. S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański...*, s. 217–220.

rza do „świata widzialnego”, czyli do spraw obiektywnie poznawalnych. Czytamy:

Widzialnemu, a więc tylko temu, który dostępny jest ludzkim zmysłom. Wydaje się, że to ograniczenie, wyrażone z niewątpliwym naciskiem, ustala trzeźwo warunki procesu, dopuszczając jedynie świadectwa sprawdzalnie wymiernych konkretów i wykluczając wszelkie metafizyczne spekulacje. Ale Conradowska formuła bynajmniej nie zapewnia owej spokojnej pewności siebie, jaką daje poruszanie się w znanej i ściśle zinwentaryzowanej przestrzeni.

LS, s. 96

Autor eseju oczywiście dostrzega w cytowanej formule sceptycyzm co do możliwości samego pisarza – człowieka wszak jak każdy inny – i jego dzieła. Niemniej jednak zwrócił uwagę nie na niewiarę i słabość, które są konsekwencją odrzucenia przez Conrada romantycznej i modernistycznej koncepcji, wynoszącej artystę ponad społeczność, lecz na świadomość nieosiągalności Ideału. Rezygnacja Conrada z poszukiwań transcendencji rozumiana jest jako wyraz odwiecznych niepokojów o istotę sztuki i o jej związki z rzeczywistością. Szczepański zauważa, że conradowska ucieczka od metafizyki również ostatecznie nie rozwiązuje problemów; część z nich na pewno pozostawia poza granicami „widzialnego świata”, a pozostałe pozbawia istotnych związków nadających sens ludzkiej egzystencji. Autor *Polskiej jesieni* w kilku miejscach *Listu...* podejmuje refleksję o zależnościach między rzeczywistością, aksjologią i transcendencją. Stwierdza między innymi:

Świat funkcjonujący stąd dotąd, nie wiadomo dlaczego i nie wiadomo, w jakim celu, jest światem niekoniecznym, a więc trywialnym. Jeśli uświadamiamy to sobie – jest on równocześnie światem tragicznym.

LS, s. 97

Odbiegając już od sformułowań Conrada, raczej polemizuje ze współczesnymi teoriami filozoficznymi, stawiającymi granice przed ludzką egzystencją (łatwo rozpoznawalne są aluzje do behawioryzmu i marksizmu):

Można stosunkowo łatwo wywieść całą psychiczną i intelektualną nadbudowę z obojętnych moralnie praw biologii, a nawet z automatyzmu procesów fizykochemicznych. Mimo to konsekwentna sekularyzacja ludzkiego życia wydaje się

rzeczą niemożliwą. Odjęcie świadomości człowieka wymiaru transcendencji okalecza go i degeneruje.

LS, s. 103

Następną pułapką kryjącą się w analizowanej formule Conrada jest według Szczepańskiego uprzywilejowana pozycja nadana twórcy jako sędziemu sprawującemu wyroki wobec świata. Przedstawiona refleksja ponownie zawiera pytanie o kryterium aksjologiczne:

Przed wszystkim nie wiadomo, jaki to kodeks praw jest tu podstawą wymiaru sprawiedliwości. I co jest źródłem uprawnień sędziego.

LS, s. 96

Wyraża również obawę wobec wynikającej (w konsekwencji tak postawionych zadań) odpowiedzialności nakładanej na pisarza:

Bo jeśli feruje on wyroki na sprawy widzialnego świata, sam musi stanąć ponad tym światem – jak każdy sędzia stojący na zewnątrz procesu, który rozstrzyga – uzbrojony ponadto w niezawodną miarę prawdy i fałszu. Czy zajęcie takiej pozycji nie jest uzurpacją?

LS, s. 96

Szczepański demaskuje z pozoru tylko słabą i minimalistyczną koncepcję zadań dla literatury i pisarza, sformułowaną przez Conrada. Okazuje się, że angielski twórca bynajmniej nie ograniczał ani pozycji i kompetencji artysty, ani podejmowanej przez niego problematyki. Ostatecznie wyznaczył literaturze ważne miejsce wśród wszystkich dziedzin ludzkiego życia, skoro tak naprawdę łączyć ma ona rzeczywistość fizyczną z transcendencją i skoro przyznaje się jej prawo do osądzania świata. Jak wynika z refleksji przedstawionej w *Liście...*, formuła autora *Jądra ciemności* zawiera paradoks autentycznej pokory twórcy, świadomego wszakże swoich zadań i obowiązków: „Wiedział jednak również, że uzurpacja jest powołaniem artysty” (LS, s. 96) – czytamy w konkluzji.

Wydaje się, że Szczepański celowo ujawnia Conradowskie sprzeczności, wykazując równocześnie ich głębokie i świadomie chyba ukrywane powiązania. Samoograniczenie i uzurpacja, fizyczność świata i przecucie nieskończoności stanowią dwa konieczne bieguny ludzkiego twórcze-

go bytowania. Podobne antynomie znajduje autor eseju w rozważaniach nad ostatnim członem formuły:

O jakiej sprawiedliwości mówił Conrad? Nie przyznawał sobie przecież prawa powoływania się na Moce niedostępne jego doświadczeniu. Nie pozwalała mu na to uczciwość. Lecz z drugiej strony poczucie godności – owo tajemnicze i wzniosłe dziedzictwo człowieka – nie pozwalało mu godzić się na życie w świecie trywialnym.

LS, s. 97–98

Podjęta przez Szczepańskiego próba analizy Conradowskiej koncepcji literatury stała się ostatecznie charakterystyką postawy twórczej angielskiego pisarza. Autor eseju zwrócił uwagę na obecność metafizycznych odniesień w proponowanym przez Conrada kodeksie postępowania i jego wizji zadań dla literatury i pisarza. Uczynił to już w pierwszym utworze z tomu, wprowadzając metaforę Wielkiego Armatora, w którego służbie postawił twórcę *Lorda Jima*. W *Liście...* natomiast dociekał źródeł i ostatecznego celu etosu zaproponowanego przez Conrada. Szczepański, tak samo ostrożnie szafujący metafizycznymi refleksjami, odnalazł w imperatywie „tak trzeba” odniesienie do transcendencji:

Samotność żeglarza pośród obojętnego oceanu nie mogła oznaczać bezsensownego zbłąkania. Była próbą. Próbą sensu i ładu, które nosimy w sobie, nie znając ich istoty. Czegoś, co nazwiemy słowami: honor, wierność, odwaga, a nie słowem: korzyść. W widzialnym świecie obowiązują bowiem prawa jakiegoś Wyższego Porządku, których źródła nie umiemy wprowadzić dociec, lecz które decydują o naszym wyjątkowym miejscu w planach natury. Tego, oczywiście, Conrad nigdy nie powiedział wprost.

LS, s. 98

Szczepański natomiast, pisząc o tym wprost, równocześnie dokonał swoistego usprawiedliwienia, wytłumaczenia się z zakreszenia metafizycznego kontekstu dla prowadzonych rozważań. Dla kogo przeznaczone są te wyjaśnienia? Dla takich samych sceptyków jak Conrad? Takim, którym brzmi to „podejrzanie i naiwnie” oraz „zawstydzają jeszcze bardziej, niż zawstydzają Conrada” (LS, s. 98)? Bo przecież sam autor eseju, chociaż używa liczby mnogiej, zaznaczając w ten sposób swoją wspólnotę z kręgiem sceptyków, tak naprawdę zawsze przypisywał sztuce zarówno

wartości etyczne obok estetycznych, jak i – co jest tego konsekwencją – dążenie do transcendencji. Można zaryzykować twierdzenie, że Conrad ma dla Szczepańskiego znaczenie przede wszystkim jako twórca literatury, która prezentuje odważnie i jednoznacznie określony kodeks wartości moralnych. Natomiast zaproponowana przez angielskiego prozaika koncepcja pisarstwa urzeka autora *Kadencji* prawdziwością, którą pojmuję jako szczerość doświadczeń artysty wyrażanych w jego twórczych działaniach, co czyni jednym ze swoich kryteriów prawdziwej sztuki.

Jest w niej jednak olśniewający błysk intuicji. Wywiódł ją bowiem w całości z najgłębszego, osobistego doświadczenia. Z owej świadomości konfrontacji.

LS, s. 99

– wypowiada się Szczepański o idei Conrada tak samo jak o obrazach malarza z *Rozprawy „Pod Dorszem”* czy Nikifora.

Tragiczne doświadczenia współczesności, których cząstkowe świadectwo przedstawił autor w pozostałych utworach składających się na tom, nie pozwalają twórcom – takie jest jego osobiste wyznanie – na przyjęcie roli obiektywnego sędziego, lecz tylko „nerwowych i onieśmiałonych świadków” (LS, s. 105). Szczepański traktuje tę rolę jako ważne i trudne zadanie do wypełnienia, nakładające na pisarza zobowiązania etyczne:

Ale przeraża nas ciężar odpowiedzialności. Świadczyć, znaczy starać się ustalić prawdę.

LS, s. 105

Jeżeli zaś podejmuje się tego zadania, czyni to, jak sam dopowiada, w poczuciu istnienia nieznanego Trybunału, którego intuicyjną świadomość przypisuje też Conradowi.

Szczepański podjął wyznaczoną pisarzowi i literaturze funkcję: tom *Przed nieznanym trybunałem* jest świadectwem dzisiejszych czasów: kryzysu wartości, poszukiwania zastępczych religii, rozczarowania dziedzictwem własnej kultury, tworzenia różnych systemów o totalitarnych celach zapanowania nad człowiekiem. Spostrzeżenia zmierzają do wniosków, że osoba bogata w system wartości (ojciec Kolbe, Jerzy) potrafi oprzeć się kryzysom, natomiast pusta moralnie staje się podatna na różne dewiacje i manipulacje. Przedstawiona zasada obowiązuje również twór-

ców, na których dodatkowo ciąży odpowiedzialność za kształtowanie wzorców postaw:

[...] w możliwościach literatury leży zarówno podsuwanie sromotnych usprawiedliwień, jak i rzucanie wspaniałych wyzwań.

LS, s. 105

Z przekonania o etycznym oddziaływaniu słowa pisanego na życie człowieka wynikają kolejne zadania dla artysty:

[...] wydaje się nam, że spoczywa na nas obowiązek wspomagania dalekosiężnego dzieła tej najwyższej, mgliście przeczuwanej instancji [Trybunału – B.G.] przez gromadzenie dowodów prawdy o nas samych – dla obrony, dla oskarżenia, dla suplikacji o łaskę...

LS, s. 106

Szczepański ostrożniej niż Conrad dobiera słowa do własnej formuły określającej rolę literatury, która powinna „dawać świadectwo naszym czasom” (LS, s. 107). Niemniej jednak wyznacza twórcy te same obowiązki. Podobnie jak angielski pisarz wyraża sceptycyzm wobec współczesnego sobie świata, a równocześnie poszukuje w nim trwałych, uniwersalnych wartości.

Kreacja i demistyfikacja

„Czytanie kipu” stało się dla Szczepańskiego zgrabną metaforą, którą wyraził swoje poglądy dotyczące fikcji i prawdy, obecnych zarówno w literaturze, jak i w życiu. Legenda niedzickiego zamku zawierająca zagadkę skarbu Inków zapisaną indiańskim pismem węzełkowym – tytułowym kipu, posłużyła autorowi za fabularny materiał egzemplifikujący epistemologiczne i metodologiczne problemy towarzyszące ogólnoludzkemu i jednostkowemu doświadczeniu, które w równym stopniu jest organizowane przez fakty i mity, przez historię i literaturę.

Kipu to przykład tekstualnej i intertekstualnej gry wykorzystującej sensacyjny wątek rozszyfrowania tajemnicy niedzickiego testamentu. Trudności w dotarciu do prawdy powstały już na poziomie przekazów (gdyż

było ich kilka), układających się w formę szkatułkowej opowieści: rodzina pana Andrzeja, odkrywcy kipu, przechowywała historię o złożonym w kościele Świętego Krzyża w Krakowie testamencie, zawierającym dokładną wskazówkę dotyczącą miejsca ukrycia na zamku w Niedzicy indiańskiego pisma, które z kolei informuje, gdzie znajduje się skarb. Rozwiązanie zagadki komplikują dodatkowe problemy. Mianowicie dokument z krakowskiej świątyni jest tylko odpisem oryginału, a jedyny oprócz niedzickiego przewodnika świadek odkrycia, pan Andrzej, nie żyje. Kipu natomiast – nawet gdyby jakimś nadzwyczajnym zbiegiem okoliczności znaleziono osobę, która potrafiłaby je odczytać – trudno traktować jako pismo w naszym pojęciu tego słowa, to raczej pomoc mnemotechniczna. Używane było w państwie Inków do rachunkowości lub wyliczania, a także do zapamiętywania ważnych wydarzeń historycznych.

Odczytywanie supełków pozwala każdemu na bezkarne (jakie kryterium może służyć do weryfikowania?) dokonywanie mistyfikacji, co stanowi właściwość aktu tworzenia, jest istotą sztuki. Także sztuki pisania. W niedzickiej historii tkwi załączek literatury. Po pierwsze dlatego, że stanowi twórcze wyzwanie dla każdego, kto podejmie się snucia opowieści o inkaskim testamencie. Po drugie – tajemnica zawarta w indiańskich węzełkach zyskała status legendy, która, podobnie jak mit czy literatura, należy do zasobów powszechnych wyobrażeń o świecie.

Rozpoczyna się więc czytanie kipu, czyli działania zakładające proces poznawania historycznej i literackiej prawdy oraz poszukiwania sposobów, za pomocą których można osiągnąć zamierzony cel. W książce Szczepańskiego czynności epistemologiczne i metodologiczne przedstawiane są równocześnie na dwóch planach: fabularnym i autotematycznym. Autor kreuje prawdopodobne zdarzenia, następnie demonstruje czytelnikowi literackość swojej wypowiedzi, sukcesywnie odsłania i komentuje proces powstawania tekstu. Przedstawia materiał, na którym pracuje i tłumaczy wybory, które podejmuje w swoich działaniach poznawczych i pisarskich:

W rzeczywistości cały czas próbuję czytać kipu. Dotarcie do ukrytych w węzełkach nieznanymi faktów wymaga metody, którą trzeba dopiero wynaleźć, badając wszelkie gatunki tworzywa, z jakiego powstają legendy. Nie wolno pominąć niczego, czym żywi się ludzka wyobraźnia. Każdy domysł, każde wspomnienie, przekaz historyczny i analogia może się przydać. Wszystko to jest cennym materiałem tych dochodzeń. Także i sny.

Następnie kolejno korzysta z wymienionych dróg, aby pokazać z jednej strony łatwość literackiej kreacji, z drugiej – zdemaskować każdą z przedstawionych wersji, zawsze równie prawdopodobną i zarazem równie możliwą do podważenia. Różnorodność metod odpowiada przyjęciu kolejnych konwencji gatunkowych. Reguły, które pisarz w związku z nimi podejmuje lub odrzuca, mają zbliżyć do rozwiązania tajemnicy. W efekcie jednak autor-narrator każdorazowo staje przed kolejną zagadką.

Sprawdżaniem metody wykorzystującej świadectwo bezpośrednich świadków stają się rekonstrukcje oparte na autopsji narratora. Minireportaże podróżnicze z Cuzco oraz autobiograficzne wspomnienia z dzieciństwa i wczesnej młodości zacierają granicę między faktem a sugestią wyobraźni. Skoro niemożliwe jest poleganie na własnej pamięci, jak można wobec tego zaufać cudzej? Podjęte więc zostają inne tropy, zakładające odwrotność działań i celów: pisanie powieści historycznej (zamiana rzeczywistości w fikcję) i demistyfikacja legendy (sprowadzenie fikcji do rzeczywistości). Na opowieść przewodnika zamkowego, pana Frania, będącego świadkiem odnalezienia kipu narrator nakłada możliwe wydarzenia, co przypomina czynności towarzyszące pisaniu klasycznej powieści historycznej. Narrację komplikują jednak dodatkowe elementy. Powstająca fabuła nieustannie poddawana jest autorskim komentarzom odkrywającym warsztat twórczy i sytuację pisania utworu. Uwagi skupiają się z jednej strony na poszukiwaniu takich sposobności w rzeczywistej historii (osiemnastowiecznych powstań Inków przeciwko hiszpańskim kolonizatorom oraz losów kolejnych właścicieli zamku), aby bez jej pogwałcenia stworzyć wiarygodną opowieść o węgiersko-inkaskim spadkobiercy, z drugiej – na regułach gatunkowych, ograniczających bądź umożliwiających powiązanie faktów i wytworów wyobraźni. Wszystkie wymieniane problemy i związane z nimi akty fabularne zmierzają do ujawniania fikcyjności świata przedstawionego. Nie ujmują jednak wydarzeniom prawdopodobieństwa.

Autotematyzm *Kipu* obejmuje więc demonstrację działań autora, refleksję nad aktem tworzenia powstającego właśnie tekstu, krytykę gatunku i konwencji, jaką się przyjęło lub odrzuciło w danym momencie pisania. Fabuła przechodzi w refleksje metaliterackie. Nie taki jest jednak ostateczny cel kolejno podejmowanych działań autora, który jawnie prowadzi przed czytelnikiem grę kreacji i demistyfikacji własnych posunięć. Efektem bowiem zabiegów narracyjnych jest ukazanie wzajemnego przenikania się rzeczywistości, powszechnie pojmowanej jako fakt historycz-

ny, z rzeczywistością mającą status literacki. Autora interesuje przede wszystkim koincydencja literatury i życia, a związek ten w pewnym momencie staje się właściwym tematem dociekań poznawczych. W pewnym momencie, gdyż zarówno tworzenie literatury, jak i demistyfikacja legendy ujawniają niemożność dotarcia do prawdy rozumianej jako obiektywny fakt historyczny, łatwość natomiast poddawania się sile literackiego lub mitograficznego przekazu. Pisanie powieści historycznej utknie w punkcie, w którym nic nie będzie się zgadzało z historycznymi źródłami. Niefrasobliwość faktograficzna zostanie wchłonięta przez konwencję popularnych powieści przygodowych dla młodzieży, wykorzystujących sensacyjne wątki poszukiwania zaginionych skarbów Eldorado czy zatopionej srebrnej floty hiszpańskiej pod Vigo. Przekorna postawa autora-narratora podsuwa najbardziej znane młodzieńcze lektury: *20 tysięcy mil podwodnej żeglugi* Juliusza Verne'a czy *Testament Inkasa* i *Szmaragd Inkasów* Karola Maya. Natomiast szukanie ziarna prawdy w legendzie niedzickiej sprowadzi tajemnicę kipu do potrzeby dorobienia szacownej genealogii bękartowi w rodzinie. I w tym jednak przypadku autor-poszukiwacz prawdy skazany jest na domysły, weryfikowane realiami i modami epoki. Wykorzystanie pisma węzełkowego mogłoby zostać wytłumaczone rozpowszechnionym w osiemnastowiecznej Europie upodobaniem do mistyfikacji związanych ze starożytnymi kulturami indiańskimi, w których, poniekąd dzięki popularności myśli Jana Jakuba Rousseau, upatrywano przechowania cnót i zalet, brakujących w zdemoralizowanej cywilizacji zachodniej. W tej sytuacji familii pozostało napisanie apokryfu – tajemniczego kipu.

Wszystkie podjęte działania narratora sprowadzają się do dopisywania kolejnych wersji do opowieści pana Frania. Teksty można mnożyć – wszak to „zawód” autora, jednak przedstawione czytelnikowi próby wystarczają do ilustracji nieweryfikowalności odczytań prawdy w życiu i w literaturze. Czynności narratora przy okazji odślaniają wszak prawdy inne: o odwiecznej ludzkiej potrzebie tworzenia mitów, o tym, że rzeczywistość, cywilizację tworzy mozaika złożona z faktów i mistyfikacji, że sztuka, w tym literatura, stanowi integralną część przestrzeni kulturowej. Tajemnica kipu ujawnia niezwykle istotną dla kondycji ludzkiej intertekstualną zależność literatury (rozumianej jako kreacja chociażby przez nadanie porządku) i rzeczywistości. Relacje koincydencji ilustruje autorska refleksja:

Ujmijmy to tak: twarde drobiny faktów (węzélki kipu) same przez się pozbawione są koherentnego znaczenia. Dopiero pewien układ ich wzajemnych relacji, pewna dramaturgiczna kompozycja, w której zostaną umieszczone, nadaje im głębszy sens, wyciska na nich piętno moralnej oceny i powleka je emocjonalnym zabarwieniem. Stąd intuicyjne przekonanie, że rzeczywistość jest bezkształtnym materiałem, który świadomość nasza może formować ze znaczną swobodą. Z tej swobody robimy wszyscy szeroki użytek, nawet wówczas, gdy przekonani jesteśmy, że nie chodzi nam o nic innego, jak o obiektywną prawdę.

Ki, s. 61

Dzięki fabularnym i autotematycznym aktom narratora-autora tworzą się – oprócz tekstualnych gier kreacji i demistyfikacji – także sieci intertekstowych powiązań. Te ostatnie stanowią w *Kipu* integralny element rozwiązywania dylematu istnienia i poznawania prawdy w sztuce i życiu. W swojej najbardziej narzucającej się czytelnikowi formie wykorzystane są do – opisaney już – zabawy gatunkami, konwencjami, motywami, postaciami. Motta z *Don Kichota* łączące dwie części książki również należą do mniej skomplikowanych intertekstualnych zabiegów. W utworze Szczepańskiego mają rolę metatekstową: mówiąc o iluzji, jakiej doświadcza podmiot w prostych aktach poznania i o tym, że ich efekt zależy od jednostki, zapowiadają fiasko epistemologicznych poczynań narratora w części pierwszej i jednocześnie wszczepiają czytelnikowi wątpliwości odnośnie do możliwości osiągnięcia jakichkolwiek na tym polu sukcesów. W części drugiej tłumaczą apokryficzne wersje *Odysei*, *Don Kichota* oraz *Procesu* i *Przemiany*.

Utwory należące do kanonu literatury powszechnej, istniejące w świadomości przeciętnie kulturalnego człowieka niezależnie od znajomości na podstawie bezpośredniej lektury, zostały poddane – podobnie jak kipu – zabiegom literackiej gry. Te same wydarzenia, ci sami bohaterowie przedstawieni są w sposób, który odziera z nich aurę narosłych kulturowo mitów. Odys to zbrodniarz, kierujący się żądzą zemsty, Don Kichot jest szaleńcem, a Sanczo Pansa wulgarnym człeczyną, pan K. – klinicznym przypadkiem paranoika. Wystarczy zmienić narratora, aby powstał tekst wariantywny i aby zmodyfikowana została prawda przedstawionych wydarzeń.

Refleksje bowiem o istocie prawdy w słowie tłumaczą literacką zabawę części drugiej i ludycznemu jej charakterowi nadają wymiar filozoficzny. Narratorowi każdej z trzech części *Spotkań* (już tytuł sygnalizuje

intertekstualny ich status) każe autor – podobnie jak sobie podczas czytania kipu – stanąć w sytuacji poszukiwania prawdy. Co się okazuje? Nacowny świadek powrotu Odyseusza nie ufa własnym wspomnieniom, lecz poddaje się zbiorowej wersji wydarzeń, przekazanej w pieśniach:

Może jednak aoidowie znają jakąś lepszą prawdę, niż ta, która zapisała się w mojej pamięci.

Ki, s. 98

Hiszpański mnich wdaje się w sprowokowaną opowieściami o okolicznych szkodach, poczynionych przez rycerza-wariata Don Kichota, metaliteracką (!) dyskusję o bohaterach, których czyny, sprowadzone do realiów życia codziennego, nie mogą być traktowane jako wzorzec, lecz stanowią czyste szaleństwo. Dysputa, prowadzona przez wykształcone grono, z czasem objawia naiwnemu zakonnikowi swój przewrotny charakter:

I tak oto zaczęli podbijać z lekkością i wdziękiem piłeczki słów, a we mnie zrodziło się podejrzenie, że nie chodzi im o żadną prawdę, jeno o elegancką zabawę.

Ki, s. 108

I trzeci przykład. Obdukcja pana K. (przypominającego wyglądem i zachowaniem przemienionego w robaka Gregora Samsę – bohatera *Przemiany* Kafki) przeprowadzona przez psychiatrę kończy się nie wyjaśnioną do końca halucynacją, jakiej uległ lekarz, mimo że od początku wywiadu z pacjentem przyjmował wobec chorego dystans zawodowego sceptycyzmu. Znikający pod spojrzeniem doktora numer wytatuowany na przedramieniu pana K. może świadczyć o powszechności znakowania ludzi opisanego w *Procesie*.

Żadna rutyna nie jest w stanie zniweczyć całkowicie sugestywności chorej wyobraźni. [...] Przyznaję, że przez moment bliski byłem ugięcia się przed perswazyjną siłą obłędu, który czasami przybiera pozory jakiejś intuicyjnej wiedzy, jakiegoś skrótu przez gęstwinę rzeczywistości.

Ki, s. 120

W każdym z trzech apokryfów pojawia się aluzja do fikcyjnego statusu bohaterów i wydarzeń, dzięki czemu każdy z tekstów zawiera metaliteracką refleksję. Wydaje się, że intertekstualne gry (podobne do *Fikcji* Jorge

Luisa Borges) zyskały także funkcję wykładnika autorskiego myślenia o współzależnościach rzeczywistości i literatury, traktowanych jako dwa kulturotwórcze teksty. Warto w tym miejscu przywołać uwagi Ryszarda Nycza⁵⁶ o intertekstualności jako mediatyzacji, która wedle jego koncepcji opisywać może pozamimetyczne związki między literaturą a rzeczywistością. W opinii badacza między innymi jest „określeniem s t r e f y niezbywalnej m e d i a t y z a c j i między ogółem i n t r a t e k s t u a l n y c h własności i relacji a polem e k s t r a t e k s t u a l n y c h odniesień i uwarunkowań w społecznej, historycznej, kulturowej rzeczywistości [...]”⁵⁷.

Niezależnie od tego, „jak było naprawdę” i niezależnie od swojego historycznego statusu *Odys* reprezentuje społeczny mit, którego sprowadzenie, jak legendy o niedzickim kipu, do faktu historycznego, zrodzi w powszechnym odbiorze odczucie literackiego fałszerstwa. Przykładem zabiegu mistyfikacji są napisane przez Szczepańskiego apokryfy. Podobnie racjonalne lub medyczne wyjaśnienia nie odbiorą powieści Cervanteśa czy utworom Kafki wartości literackiej transpozycji ogólnoludzkich pragnień i obsesji.

Szczepański zawsze widział w literaturze czy – szerzej – w artystycznych działaniach element kreacji, wobec którego stosował jednak jako ostateczne kryterium aspekt nie mimetyczny, lecz etyczny: nie prawdziwość świata przedstawionego w dziele, ale prawdziwość postawy twórcy. Tutaj należy chyba szukać źródła obecnego od początku w jego utworach pasma autotematycznego, gdyż w dygresjach o pisaniu mógł wyrazić swój stosunek nie tylko do przedstawianego problemu, ale także do rozwiązań formalnych, zasad kompozycji czy podjętej konwencji literackiej. *Kipu* jednak na tle innych utworów pisarza: *Portek Odysa*, *Manekina*, *Tapczanu gestapowca*, *Trzech czerwonych róż*, *Świętego*, wyróżnia w całości jego metaliteracki status.

Zastosowana w *Kipu* metoda została na ogół przychylnie przyjęta przez krytyków, którzy dostrzegli próbę zmierzenia się twórcy z rzeczywistością jako materiałem dla artystycznych działań. Niemniej jednak różnie interpretowali wymowę zaprezentowanej przez pisarza postawy kreatora

⁵⁶ R. N y c z: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: *Miedzy tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 34–38.

⁵⁷ Ibidem, s. 37.

i demaskatora opowiadanych przez siebie historii. Wojciech Ligęza odnalazł w różnorodności twórczych działań autora „różnicę, rozziew, dystans”, odzwierciedlające „wieloznaczność naszego świata” i brak możliwości skończonego raz na zawsze jego odczytania⁵⁸. Jana Pieszczachowicza interesował w *Kipu* przede wszystkim autotematyzm, zwracał uwagę na to, że „znalazły w nim wyraz niepokoje twórcy XX wieku, który pyta sam siebie o sens swojej działalności, o status słowa pisanego i kreacji artystycznej, o jej związki z historią, poznaniem, prawdą oraz mitologią i marzeniem”, a w prowadzonej zabawie literackiej dostrzegał badacz filozoficzną postawę autora: „ludyczność jako narzędzie myśli i dociekań”⁵⁹. Autoteliczną funkcję *Kipu* podkreślał także Bohdan Czeszko, jednak zauważył w postawie autora zaniechanie ostatecznej refleksji o procesie tworzenia, uświadomienie sobie niemożności dotarcia za pośrednictwem literatury do pełnej prawdy o niej samej, o świecie, o człowieku. Dlatego właśnie pisarzowi pozostaje jedynie pisanie apokryfów – takich jak historia niedzielnego kipu czy przedstawione w drugiej części zbioru, zatytułowanej *Spotkania*, trawestacje *Odysei*, *Don Kichota* i *Procesu*⁶⁰. Inni recenzenci odczytywali *Kipu* jako odzwierciedlenie wszelkich procesów destrukcyjnych we współczesności, w tym także w literaturze, czego wyrazem jest „kryzys tradycyjnej fabuły zdegradowanej inwazją eseju”, który nie ominął i twórczości Szczepańskiego⁶¹. Janusz Zatorski w przyjętej przez narratora metodzie widział protest przeciwko dezintegracji, rozbiciu świata na poszczególne fakty i zarazem niemożność przedstawienia pozytywnej alternatywy dla pesymistycznej ponoć wizji rzeczywistości⁶². Podobne sceptyczne zwątpienie dostrzegł Marek Więckowski, analizujący zaprezentowaną w *Kipu* historiozofię, która przekreśla związki przeszłości z teraźniejszością, a sprawy minione poddaje w wątpliwość co do ich zgodności ze współczesnym stanem wiedzy, co z kolei decyduje o porzuceniu przez człowieka zaufania do świata i utrudnia mu zakorzenienie się w nim⁶³.

⁵⁸ W. Ligęza: *Wieloznaczność naszego świata*. „Odra” 1979, nr 6, s. 97–98.

⁵⁹ J. Pieszczachowicz: *Węzłki faktów i przedziwo wyobraźni*. „Polityka” 1978, nr 50, s. 8.

⁶⁰ B. Czeszko: *Opowieść o zaniechaniu*. „Nowe Książki” 1978, nr 16, s. 17–18.

⁶¹ B. Szwedek: *Tajemnica kipu*. „Nurt” 1978, nr 7, s. 38–39.

⁶² J. Zatorski: *Prawda – powietrze literatury*. „Kierunki” 1978, nr 19, s. 9.

⁶³ M. Więckowski: *Gra o prawdę*. „Więź” 1980, nr 2, s. 129–132.

Różnorodność opinii dotyczących zbioru świadczy jednak przede wszystkim o sporych możliwościach jego interpretacji, wynikających z podjęcia przez Szczepańskiego autotematycznych refleksji i intertekstualnych zabiegów.



W utworach Szczepańskiego dotyczących refleksji o istocie sztuki i artysty należy podkreślić stałą obecność kilku zagadnień i konsekwencję w przedstawianiu poglądów.

Autor *Rafy* prezentuje koncepcję sztuki i artysty odwołującą się do klasycznej definicji, w której oprócz immanentnych wartości estetycznych równie ważne okazują się ich konsekwencje etyczne – sztuka bowiem, choć ontologicznie niezależna, zawsze nosi jakieś przesłanie, ideę, opartą na założeniach aksjologicznych. Władysław Tatarkiewicz, analizując dzieje pojęcia, zauważył:

„Od początku poza pięknem bywały sztuce stawiane inne jeszcze wymagania: wymagania głębi i idei, mądrości i wzniosłości przeżyć.”⁶⁴

Pisarz wielokrotnie podkreśla własny pogląd o wzajemnych związkach twórcy i dzieła, sam przyjmuje jako podstawowe kryterium oceny sztuki postawę artysty, dodatnio waloryzując niezależność jego działań, szczerść wypowiedzi i próbę przekraczania granic powszechnego ludzkiego doświadczenia, którą nazywa pragnieniem transcendencji. Przewiduje dwie drogi twórczych realizacji: pierwszą z nich jest dawanie świadectwa o rzeczywistości (tu przeważa etyczny aspekt sztuki), druga to artystyczna kreacja i ludyczność. Pierwszej z nich patronuje Conrad jako twórca koncepcji literatury stawiającej przed pisarzem wysokie zadania, przede wszystkim etyczne. W tym sensie jego program zbieżny jest z Norwidowską ideą wzajemnej zależności słowa i czynu w życiu artysty. Norwid jest kolejnym, prócz Conrada, patronem twórczych powinności dla Szczepańskiego.

W refleksjach nad istotą sztuki dominuje podkreślanie jej związku z transcendencją, czyli prób przekraczania granic dostępnych ludzkiemu doświadczeniu. Pisarz wyraża jednak przekonanie, że jest to cecha jedy-

⁶⁴ W. T a t a r k i e w i c z: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1982, s. 39.

nie sztuki wolnej, niezależnej od żadnych zewnętrznych działań: ideologii, mody, zapotrzebowania publiczności, mechanizmów rynkowych, traktujących dzieła jak towary konsumpcyjne lub lokatę kapitału. Przedstawienie zagrożeń dla artysty we współczesnym świecie staje się jednym z punktów programu literackiego autora *Kadencji*. Pisarz zalicza twórczość do podstawowych dziedzin życia zarówno jednostki, jak i społeczeństwa.

Szczególny jest stosunek Szczepańskiego do roli pisarza i literatury w życiu społecznym, przypisuje im bowiem ogromną moc oddziaływania na pamięć i kształtowanie świadomości nie tylko estetycznej, ale przede wszystkim świadomości kulturowej, cywilizacyjnej, moralnej. W literaturze dającej świadectwo swoim czasom tkwią możliwości przekazu nieporównywalnie większe niż w naukowych traktatach czy doraźnych działaniach polityki. Autor wielu utworów podejmujących problematykę autoteliczną wyznacza w ten sposób pozytywny program twórczości opartej na sile słowa.

Wielokrotnie korzystał z tego przywileju, czyniąc tematem swoich książek i zbiorów problemy mocno związane z życiem społecznym i doświadczeniami będącymi udziałem człowieka drugiej połowy XX wieku.

INDEKS UTWORÓW JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO

Autograf (tom) 10, 150, 151

Autograf 110, 138–139

Biskup jedzie przez morze 111, 118,
120–121, 130–131, 140–144, 155

Błogosławione wody Lete 86, 111, 118,
121–123, 125, 127–128, 133, 137–
139

Buty 35, 38–39, 73–74, 82, 105, 113

Buty i inne opowiadania 12, 13, 21, 22,
29, 38, 42, 112, 118, 138

Czarne i białe 20

Do raju i z powrotem 20

Dwie szale 22, 49–50, 59, 60, 86, 87–
99, 102, 103, 104

Dzień bohatera 29, 42

Gdzie nów zachodzi 35, 82

Granica 30–31, 76

Historyjki 20, 85

Ikar 21, 22, 41–44

Japońskie kwiaty 150–151

Jeszcze nie wszystko (tom) 59, 85, 110

Kadencja 118, 129, 134–135

Kapitan 112, 118

Kipu 10, 111, 150–151, 156–164

Knajpa przy torach 31–32, 78–80

Koniec legendy 13, 14, 35, 36–37, 40–
41, 45, 73, 82–85, 105

Koniec westernu 20

List do Juliana Strykowski 144,
149, 151–156

Łopata archeologa 111, 144–150

Łuna za lasem 22, 29, 49–50, 52, 53,
54, 81–82

Małeńka encyklopedia totalizmu 118,
132–133

Manekin 33, 49–51, 87–93, 96, 102,
103, 111, 118, 121, 123–125, 127–
130, 133, 139–140, 162

Mija dzień (tom) 59

Mija dzień 99, 104–109, 110

Motyl (zbiór) 21, 22, 29

Nasze nie nasze 20

Opowiadania dawne i dawniejsze 118

- Pałac* 85
Pamięć drzew 98–100
Pogrzeb rekina 118, 119–120, 125–127, 133
Pojedynek 118
Polska jesień 11, 12, 13, 14, 21, 22, 23, 30, 42, 44, 55–59, 60, 62–72, 87, 98, 104, 114–115
Portki Odysa 56, 111, 162
Po szarym niebie 11
Przed nieznanym trybunałem 10, 16, 20, 21, 29, 48, 111, 150–151, 155
Przeprowadzka 76–77
Przyczynki do sprawy Wolfa 33
Rafa (tom) 10, 16, 20, 21, 29, 85, 111, 118, 143
Raport końcowy 140, 150–151
Rozprawa „Pod Dorszem” 111, 141, 143–144, 147, 155
Rycerz Grzymała 85, 110
Sąd 29
Stajnia na Celnej 31–32, 45, 78–80
Sylwester w nowym domu 135–137
Świat wielu czasów 20
Święty 162
Tapczan Gestapowca 21, 49, 51, 86, 112, 162
Trzy czerwone róże 16, 19, 21, 36, 44–48, 49, 52–54, 59, 85, 112, 162
W służbie Wielkiego Armatora 16, 19, 21, 35, 40, 46, 48, 49, 54, 151
Wszarz 35, 73
Wyspa 21, 22, 41–44
Za rękę 99–103
Zatoka Białych Niedźwiedzi 20

INDEKS NAZWISK

- Andrzejewski Jerzy 133
- Baczyński Krzysztof Kamil 11, 18,
27, 30, 34, 37, 39
- Balbus Stanisław 9
- Balcerzan Edward 34
- Banach Andrzej 142
- Baniewicz Anna 106, 132
- Baranowska Agnieszka 14
- Bartelski Lesław Marian [pseud. Bart
L. M.] 18, 27, 28, 55, 56, 75
- Berberyusz Ewa 114
- Berezowski Antoni 41, 42, 44
- Białoszewski Miron 19
- Bieńkowski Zbigniew 18
- Błóński Jan 19, 26, 34, 41, 42, 57, 72
- Bocheński Aleksander 83
- Bogucka Teresa 90
- Bojarski Wacław [pseud. Marzec
Jan] 34
- Bolecki Włodzimierz 118, 162
- Borejsza Jerzy 97
- Borges Jorge Luis 161–162
- Borowski Tadeusz 11, 12, 18, 37, 72
- Brandys Kazimierz 13, 72, 133
- Braun Andrzej 133
- Brodzka Alina 9, 13, 17, 114
- Brzozowski Tadeusz 119
- Burek Tomasz 18
- Burkot Stanisław 18, 23, 27
- Burska Lidia 9
- Cenkalska Krystyna 59
- Cervantes Miguel 162
- Chałasiński Józef 97
- Chwin Krystyna 12, 42
- Chwin Stefan 12, 42
- Conrad Joseph 15, 39, 40, 48, 69, 70,
71, 72, 83, 85, 115, 117, 118, 122,
151–156, 164
- Cywiński Bohdan 68, 108
- Czachowska Jadwiga 11
- Czarnik Oskar Stanisław 114
- Czermińska Małgorzata 9, 19, 20, 23,
41, 42
- Czerwi Krystyna 10
- Czeszko Bohdan 163
- Dąbrowska Maria 58, 75
- Drewnowski Tadeusz 9, 10, 18, 20, 40,
59, 72, 115
- Duda-Gracz Jerzy 145
- Dybiec Krzysztof 9, 20, 59, 85, 115
- Dygat Stanisław 13, 72

- Dzier Tadeusz [Dzierżykraj-Rogalski] 23, 62, 75, 77–78
- Fik Maria 50, 84, 108
- Fishwick Marshall D. 146
- Fraser David 142
- Fromm Erich 94–95
- Gajcy Tadeusz 11, 34, 37
- Gałczyński Konstanty Ildefons 58
- Garewicz Jan 17, 21, 24, 29, 54
- Gawliński Stanisław 26, 71, 118, 133
- Gieryski Maksymilian 73
- Głowiński Michał 19, 93–94, 128–129
- Hasior Władysław 145
- Herbert Zbigniew 10
- Hertz Paweł 13, 72
- Huxley Aldous 45, 62
- Janion Maria 9, 14, 26, 32, 37, 38, 52, 53
- Jarocki Robert 117
- Jarosiński Zbigniew 17, 117, 128, 129
- Jarry Alfred 47
- Jarzębski Jerzy 19
- Jastrzębski Zdzisław 11, 17, 18, 24, 25, 27, 34, 46, 47
- Jaworski Stanisław 19
- Kafka Franz 161
- Karwat Krzysztof 114
- Kazimierczyk Barbara 9, 57, 72
- Kersten Krystyna 81, 84, 89, 95–96, 100–101
- Kępiński Antoni 43
- Kierczyńska Melania 126, 128
- Kisielewski Stefan 13, 72, 83, 85
- Klecel Marek 99
- Klukowski Zygmunt 75
- Koźniewski Kazimierz 117
- Krall Hanna 19
- Krasuski Krzysztof 14, 82, 84, 119
- Kruczkowski Leon 58
- Krzemień Teresa 10, 27
- Kuncewicz Piotr 9
- Kunert Andrzej Krzysztof 75, 77, 78
- Kuźma Erazm 118
- Ligęza Wojciech 163
- Łapiński Zdzisław 139
- Łukasiewicz Michał 99
- Maciąg Włodzimierz 13, 14, 56, 71, 97, 112, 113
- Malewska Hanna 10
- May Karol 159
- Melkowski Stefan 124
- Michnik Adam 9, 41, 82, 83, 84–85, 115
- Miłosz Czesław 84, 107, 124
- Moczarski Kazimierz 19
- Monroe Marylin 146–147
- Murawski Krzysztof 17
- Murzański Stanisław 81
- Najder Zdzisław 56, 66, 69, 70–71, 72, 108, 118
- Nałęcz Daria 99
- Nałkowska Zofia 58, 75, 77
- Nikifor Krynicki 120–121, 130, 140, 142–145, 147, 155
- Norwid Cyprian Kamil 129, 139–140, 164
- Nycz Ryszard 162
- Olejniczak Józef 107
- Olszewski Andrzej K. 145
- Orski Mieczysław 31, 57

- Oseka Andrzej 146, 148
Ossowska Maria 69–70
- Palska Hanna 80, 81, 89, 97, 101
Pędziniński Zbigniew 56, 57
Picasso Pablo 119–120, 121
Pieszczachowicz Jan 163
Pomian Krzysztof 107–108
Pruszyński Ksawery 83
Przybylski Ryszard 107
- Regulska Halina 75
Remuszko Stanisław 106
Rogatto Bogdan 10
Romanowski Andrzej 46
Rousseau Jean Jacques 159
Rudniański Jan 17
Różewicz Tadeusz 30, 37, 39
Ryszka Franciszek 95
- Sariusz-Skapska Izabela 114
Słabek Henryk 81
Sławiński Janusz 19, 115, 125, 162
Sierotwiński Stanisław 11, 84
Skiński Jan Emil 84
Smulski Jerzy 118
Sokorski Włodzimierz 130
Sprusiński Michał 57
Stabro Stanisław 17, 34, 37
Starowieyska-Morstinowa Zofia 56, 116
Stefanowska Zofia 85
Stempowski Jerzy 107
Stępień Marian 57
Strzelecki Jan 19, 33, 34
Sulikowski Andrzej 9, 10, 11, 12, 20, 21, 22, 23, 29, 41, 42, 55, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 121, 135, 139
Szacki Jerzy 60–61, 81, 92, 95
Szczypiński Andrzej 9
- Szwedek Barbara 163
Szymański Wiesław Paweł 9, 14, 20, 57, 115
- Święch Jerzy 34
- Tatarkiewicz Władysław 164
Tazbir Janusz 85
Tomasik Wojciech 132
Trzebiński Andrzej [pseud. Łomień Stanisław] 34
Trznadel Jacek 12, 30, 31, 41, 84, 90–91, 117
Tymieniecki Kazimierz 75
Tyrmann Leopold 113
- Urbanowski Maciej 84
- Verne Jules 159
Vincenz Stanisław 107
- Warhol Andy 147
Wańkowicz Melchior 96
Wat Aleksander 101
Werner Andrzej 9, 12, 18
Wielopolski Aleksander 83
Więckowski Marek 163
Wildstein Bronisław 108
Wirpsza Witold 124
Wittlin Józef 107
Włodarczyk Wojciech 120, 131
Wojdowski Bogdan 19
Woźniakowski Jacek 23, 62
Wyka Kazimierz 12, 13, 17, 18, 22, 30, 35, 38, 39, 72, 75, 79, 82, 97, 113
- Zabierowski Stefan 9, 12, 20, 23, 26, 35, 39, 41, 42, 44, 59, 71, 82, 85, 98, 115, 118, 151
Zakrzewski Włodzimierz 50

- | | |
|--|---------------------------------|
| Zatorski Janusz 163 | Ziomek Jerzy 162 |
| Zawiszancka Zofia [pseud. Wiśnio-
wiecka Anna] 46 | Żdanow Andriej 131 |
| Ziemilska Olga 95 | Żeromski Stefan 20, 58, 72, 108 |
| Ziemilski Andrzej 95 | Żółkiewski Stefan 128, 130 |
| Zimand Roman 85 | Żukrowski Wojciech 58 |

Beata Gontarz

WRITER AND HISTORY ON THE WORK OF JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

S u m m a r y

The work offers a presentation of three important problems present in the literary output of Jan Józef Szczepański, which make him the writer of the 1920s generation, the writer of the intelligentsia, and the writer expressing his ideas on the tasks of art and artist.

The image of the generation present in Szczepański's works confirms the theoretical remarks about this sociological and literary phenomenon. What can be observed are the clearly stressed common experiences of the generation, the consciousness of the group belonging and its differences from other generations as well as the exceptional character of their fates. The initial mythologization of the generation consisting in its entanglement in the "silent action" gives way to the creation of the generational legend resulting, to a large extent, from the policy of the People's Poland: degradation of the merits of the part of the generation who fought in the anti-communist underground army in World War II, repression's or removal from the literary scene of a numerous group of people. Another factor is the imperfection of human memory which, after some time, "forgets" or gives up to some versions of historical or collective memory. Such comments can be found in the short story *Glow Behind the Forest* (*Luna za lasem*) and in the essay *In the Service of the Great Charterer* (*W służbie Wielkiego Armatora*).

The intelligentsia aspects of the work of Jan Józef Szczepański discussed in Chapter II concentrate on four main problems: 1. the creation of the protagonist, for whom, in most of his works, the consciousness of belonging to the intelligentsia as a group of people coming from a particular tradition and representing a given ethos was decisive as regards the selection of attitude and the determination of one's own position in the face of reality, 2. reflection of the pre-war intelligentsia ethos heritage against the historical and political changes which affected the Polish society between September 1939 and the events following 1989, 3. the positive evaluation of traditional, i.e. pre-war, ethos of the intelligents-

tsia, 4. the expression of the aims and aspirations of the traditional Polish intelligentsia in the years of the People's Poland. The paradigm of the intelligentsia character is determined by a few elements. Among them is the stress put by the protagonists on the peculiar social status and the accentuation of the relations with the traditional ethos of the member of the Polish intelligentsia. It can be observed that in the subsequent works these relations are marked more and more clearly by Szczepański, which finds its exponent in the growing consciousness of the roots and world of values which the protagonist follows in his life. Generally, the writer creates protagonists faithful to the ethos of the intelligentsia. The characteristic feature of their attitude is the perception of the conflict between the believed – in hierarchy of values and the norms of conduct, and the threats caused by the circumstances destructive of the given order of the world: by the war waged on a total scale, material and social degradation, the system of totalitarian power, the enticements of power. The author presents the life of a member of the Polish intelligentsia both before and during the war along with the ethical choices accompanying that life. The evaluation of the intelligentsia tradition has become the next question undertaken by the writer. A distinguishing feature of Szczepański's work is the acceptance of that tradition, and in his recently published works, especially in the short story *A Day Passes (Mija Dzień)* an obvious mythologization of the heritage of the II Polish Republic is discernible as the formula of the escapist attitude.

In the works devoted to the reflection on the essence of art and artist the constant presence of a few questions and the steadiness in the presentation of ideas must be underlined. The author of *The Reef (Rafa)* presents the conception of art and artist referring to the classical definition in which, next to the immanent aesthetic values, the ethical issues turn out to be equally relevant – art, though ontologically independent, always carries a message, an idea based on axiological assumptions. The writer frequently underlines his own idea on the mutual relations of the artist and the work and assumes the artist's attitude to be the basic criterion of the evaluation of art, positively valorising the independence of his actions, the sincerity of expression, and the attempts to transgress the borders of the common human experience which he calls the desire of transcendence. He predicts that there are two ways of creative realisation: the first one consists in giving testimony to reality – here the ethical aspect of art is dominating, the other one is the artistic creativity and ludism. The first one is fathered by Conrad as the creator of the concept of literature positing demanding tasks, predominantly ethical, for the writer. In this sense his program is similar to Norwid's idea of the mutual dependence of word and act in the life of an artist. Norwid is another, on top of Conrad, patron of Szczepański's creative duties. What dominates in the reflections of the author of *The Reef* over the essence of art is the stress put on art's relation transcendence, that is to say the attempts at transgressing the borders

available to human experience. The writer expresses his conviction that this the feature of free art, the art which is independent from external influences: ideology, fashion, public demand, the market mechanisms which treat works of art as consumer goods or capital investment. The presentation of the threats for an artist in the contemporary world becomes one of the main points of the literary program of the author of *The Cadence* (*Kadencja*). The writer sees creativity as the basic domain of life of both individual and the society. Szczepański's attitude to the role of the writer and literature in social life is particularly interesting, for he endows them with an enormous power of affecting the memory and of shaping consciousness, not only aesthetical, but first of all of cultural, civilizational, and moral consciousness. In the literature which gives testimony to its time there are the possibilities which are incomparably greater than the possibilities of scholarly treatises or the short-lived political actions. The author of numerous works undertaking the authotelic problematic delimits in this way the positive program of creativity based on the power of the word. He frequently made use of this privilege, concentrating in his works on the problems which were strongly connected with the social life and the experiences of the man living in the second half of the 20th century.

Beata Gontarz

SCHRIFTSTELLER UND GESCHICHTE ÜBER DIE WERKE VON JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Arbeit stellt drei wichtige Probleme dar, mit denen sich Jan Józef Szczepański in seinem Schaffen befasste, was ihn zum Schriftsteller der Intelligenz der Generation 1920, gemacht hat, weil er seine Ansichten zur Rolle der Kunst und des Künstlers oft ausgesprochen hat.

Das Bild der Generation 1920 in Szczepański's Werken wird in theoretischen Kenntnissen über die soziologische und literarische Erscheinung bestätigt. Deutlich betont wurden hier: die für alle Gleichaltrigen gemeinsamen Erlebnisse, Bewußtsein der Gruppeangehörigkeit und Eigentümlichkeit den anderen Generationen gegenüber und ungewöhnliches Schicksal. Die Generation wurde zuerst entmythologisiert, indem sie in eine „unabsichtliche Tat“ verwickelt wurde, und dann entstand eine Generationslegende, die in großem Maße durch die Politik der Volksrepublik Polen gestaltet wurde und darauf beruhte, dass die Verdienste der AK-

Mitglieder herabwürdigt waren, und eine große Menschengruppe schikaniert und in den Schatten gestellt wurde. Das nächste Problem ist Unvollkommenheit des menschlichen Gedächtnisses, das nach den Jahren „vergißt“ oder sich mit dem Gedächtnis des Kollektivs oder der Historiker identifiziert. Solche Bemerkungen finden wir in der späteren Erzählung *Feuerschein hinter dem Wald* (*Łuna za lasem*) und in dem Essay *Im Dienste des Großen Reeders* (*W służbie Wielkiego Armatora*).

Die im zweiten Kapitel besprochenen Intelligenzaspekte des literarischen Ertrags von Jan Józef Szczepański basierten hauptsächlich auf vier Problemen: 1. in meisten Werken tritt ein Held auf, der der Intelligenz als einer Gruppe mit bestimmter Tradition und bestimmtem Ethos angehörte und das entschied über seine Einstellung zur Wirklichkeit, 2. analysiert wird das Erbe des vorkriegszeitlichen Intelligenzethoses angesichts der historischen und politischen Umwandlungen der polnischen Gesellschaft zwischen dem September 1939 und dem Jahr 1989, 3. der traditionelle, d.h. vorkriegszeitliche polnische Ethos eines Intelligenzen wird positiv bewertet, 4. die Werke drücken Bestrebungen und Aspirationen der traditionellen polnischen Intelligenz in den Jahren der Volksrepublik Polen aus. Das Paradigma eines Intelligenzhelden wird durch ein paar Elemente bestimmt, z.B. die Gestalten in den Werken betonen ihre gesellschaftliche Stellung und Beziehungen zum traditionellen Ethos des polnischen Intelligenzen. Diese Beziehung wird in Szczepański's Werken immer deutlicher hervorgehoben, weil sein Held seiner Abstammung und seiner Werte immer bewußter ist. Der Schriftsteller bildet grundsätzlich solche Gestalten, die dem Intelligenzethos treu sind. Ihre Stellung wird dadurch gekennzeichnet, dass sie die Diskrepanz zwischen ihrem Wertsystem, ihren Verhaltensnormen und den äußeren, die bisherige Weltordnung zerstörenden Bedrohungen sehen. Zu diesen gehören: totaler Krieg, materielle und soziale Degradation, totalitäre Macht und Machtverführungen. Der Autor zeigt kriegs- und vorkriegszeitliches Schicksal eines polnischen Intelligenzen, der zu dramatischen ethischen Wahlen gezwungen ist. die Abrechnung mit der Intelligenztradition ist das nächste, vom Schriftsteller berührte Problem. Das, was Szczepański's Werken von anderen unterscheidet, ist die Annahme der Tradition, und in den neuerdings herausgegebenen Werken, v.a. in der Erzählung *Der Tag geht vorbei* (*Mija dzień*) sieht man deutliche Mythologisierung des Erbes der II. Republik Polen als eine Flucht von der Wirklichkeit.

Es soll betont werden, dass in den, das Nachdenken über das Wesen der Kunst und des Künstlers betreffenden Werken, einige Probleme immer anwesend und konsequent dargestellt sind. Der Autor von *Dem Riff* (*Rafa*) beruft sich auf die klassische Definition der Kunst und des Künstlers, nach der, neben den immanenten ästhetischen Werten nicht minder wichtig ihre ethischen Folgen sind; denn die Kunst, obwohl sie ontologisch unabhängig ist, immer eine gewisse, auf axiologische Voraussetzungen stützende Idee hat. Der Autor unterstreicht vielmals, dass

der Schöpfer und sein Werk korrelativ sind und als wichtigstes Kriterium für Kunstbewertung hält er die Einstellung des Künstlers. Szczepański bewertet positiv die Unabhängigkeit von Handlungen des Künstlers, die Ehrlichkeit seiner Meinungen und sein Streben nach Überschreiten der menschlichen Erfahrungsgrenzen, was er Transzendenzsucht nennt. Er erwartet zwei Wege der schöpferischen Verwirklichung: die Schriftsteller geben ein beredtes Zeugnis von der Wirklichkeit; hier überwiegt ethisches Aspekt der Kunst, und zweiter Weg beruht auf Kunstschöpfung und Volkstümlichkeit. Der erste Weg wird von Conrad bevormundet, nach dessen Meinung die Literatur dem Schriftsteller hohe, vor allem ethische Anforderungen stellen sollte. In dem Sinne stimmt Conrad's Programm mit der Norwid's Idee von der Wechselbeziehung des Wortes und der Tat im Leben eines Künstlers überein. Norwid ist der nächste, neben Conrad, Patron für künstlerische Pflichten von Szczepański. In seinem Nachdenken über das Wesen der Kunst betont der Autor von *Dem Riff* den Zusammenhang der Kunst mit der Transzendenz, d.h. das Überschreiten der menschlichen Erfahrungsgrenzen. Der Schriftsteller ist jedoch überzeugt, dass das nur ein Kennzeichen der freien Kunst ist, der Kunst, die von allen äußeren Wirkungen unabhängig ist: von der Ideologie, von Mode, von Anforderungen des Publikums, von Mechanismen des Marktes, die die Werke als Verbrauchswaren oder Kapitalanlage betrachten. Die Bedrohungen des Menschen in der heutigen Welt darzustellen, das ist einer von den Punkten des literarischen Programms des Autors von *Der Kadenz* (*Kadencja*), der Schriftsteller hält die Schöpfung für ein grundlegendes Gebiet des Lebens, sowohl des Lebens eines Individuums wie auch der ganzen Gesellschaft. Szczepański hat eine besondere Meinung über die Rolle des Schriftstellers und der Literatur im Gesellschaftsleben; er glaubt, dass sie das menschliche Gedächtnis und ästhetisches, kulturelles, zivilisatorisches und moralisches Bewußtsein bewirken können. Die von der Zeit zeugende Literatur kann unvergleichlich mehr Werte vermitteln als alle wissenschaftlichen Abhandlungen oder jeweilige politische Tätigkeit. Der Autor, der in vielen seinen Werken die autotelischen Fragen (nicht instrumentale Fragen) berührte, bestimmt ein positives Programm für die, auf die Kraft des Wortes gegründete Schöpfung. Er hat vielmals das Vorrecht genossen, indem er zum Thema seiner Werke die Probleme des gesellschaftlichen Lebens und der Erfahrung des Menschen in der zweiten Hälfte des 20. Jhs machte.

Cena 16 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1034-3